

1870. 50634
+
ÚJ FOLYAM

XXI. KÖTET

ARCHÆOLOGIAI ÉRTESITŐ

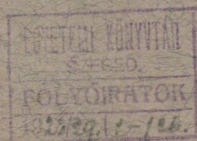
A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA ARCHÆOLOGIAI BIZOTTSÁGÁNAK
ÉS AZ ORSZÁGOS MAGYAR RÉGÉSZETI TÁRSULATNAK KÖZLÖNYE

SZERKESZTI
HEKLER ANTAL



KIADJA A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA

BUDAPEST, 1927



Köteles példány
FRANKLIN-TÁRSULAT

ARCHÆOLOGIAI ÉRTESITŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA ARCHÆOLOGIAI BIZOTTSÁGÁNAK
ÉS AZ ORSZÁGOS MAGYAR RÉGÉSZETI TÁRSULATNAK KÖZLÖNYE

SZERKESZTI

HEKLER ANTAL

ÚJ FOLYAM

XLI. KÖTET



KIADJA A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA

BUDAPEST, 1927



50634



TARTALOM.

| | Lap |
|--|-----|
| G. KRAHMER: Hellenisztikus leány-szobrocska Budapesten | 1 |
| TOMPA FERENC: A neolithikum Bodrogkeresztúron | 31 |
| HILLEBRAND JENŐ: A bodrogkeresztúri rézkori kultúra köre | 50 |
| E. RITTERLING: Pannonia inferior helytartói (legati pro praetore) Trajanustól kezdve | 58 |
| PAULOVICS ISTVÁN: Újabb synkretistikus bronzszobrocskák a Nemzeti Múzeumban | 89 |
| OROSZLÁN ZOLTÁN: Kiadatlan pannoniai provinciális emlékek a Magyar Nemzeti Múzeumban | 96 |
| NAGY LAJOS: A pannoniai-római díszítő rendeltetésű stuko-párkányok | 114 |
| JÓNÁS ELEMÉR: Sarmizegetusa kolóniává avatásának emlékérmé | 133 |
| FETTICH NÁNDOR: A tápiószentmártoni aranyszarvas | 138 |
| FELVINCZI TAKÁCS ZOLTÁN: Kínai-hunn kapcsolatok. Újabb adalékok | 146 |
| SZMRECSÁNYI MIKLÓS: Gróf Esterházy Károly egri püspök székesegyház-tervei | 156 |
| PIGLER ANDOR: Jegyzetek az osztrák klasszicizáló késő barokk szobrászathoz | 170 |

Kisebb közlemények.

| | |
|---|-----|
| HILLEBRAND JENŐ: Legfontosabb teendőink a hazai ősrégészet terén | 183 |
| KRECSMARIK ENDRE: Újabb kőkori kalászrajzok a szarvasi őstelepről | 185 |
| NAGY LAJOS: Az antik mozaikművészeti kutatások újabb eredményei | 192 |
| PAULOVICS ISTVÁN: A Magyar Nemzeti Múzeum legújabb római üvegszerzeményei | 196 |
| PAULOVICS ISTVÁN: A kisárpási római telep | 197 |
| LOVAS ELEMÉR: Kisárpási domborműves scriniumlemezek | 204 |
| BALOGH ALBIN: Az esztergomi múzeum bélyeges agyagedényeiről | 209 |
| WEYDE GIZELLA: A pozsonyi vöröscsillagos keresztrend kórháztemplomának tervei | 218 |
| BALOGH JOLÁN: Pótlás Az Arch. Értesítő XL. kötetének 189. s köv. lapjaihoz | 220 |

Könyvismertetések.

| | Lap |
|---|-----|
| LAMBRECHT KÁLMÁN: Az ősemlék. Dante-kiadás Budapest 1926 (<i>Gál</i>) | 221 |
| ROSKA MÁRTON: Az ősrégészeti kézikönyv. I. Régibb Kőkor. Cluj-Kolozsvár 1926 (<i>Hillebrand</i>) | 222 |
| W. WÖRRINGER: Aegyptische Kunst: Probleme ihrer Wertung. München 1927 (<i>Calice</i>) | 224 |
| A. IPPEL: Pompeji, Berühmte Kunststätten Bd. 68. E. A. Seemann, Leipzig 1925; W. Engelmann: Neuer Führer durch Pompeji. Engelmann, Leipzig 1925 (<i>Hekler</i>) | 227 |
| EMIL SADÉE: Das römische Bonn. Bonn 1925 (<i>Oroszlán</i>) | 229 |
| H. LEHNER: Führer durch das Provinzialmuseum in Bonn. Erster Band 2. Auflage. Bonn 1924 (<i>Oroszlán</i>) | 230 |
| F. KUTSCH: Das Landesmuseum Nassauischer Altertümer in Wiesbaden. Wiesbaden 1924 (<i>Oroszlán</i>) | 231 |
| A. GRENIER: Quatre villes romaines de Rhénanie, Trières-Mayence-Bonn-Cologne. Paris 1925 (<i>Oroszlán</i>) | 231 |
| ANDREAS ALFÖLDI: Der Untergang der Römerherrschaft in Pannonien. 2. Band. Ungarische Bibliothek. Berlin u. Leipzig 1926 (<i>Fettich</i>) | 232 |
| A. VON LE COQ: Bilderatlas zur Kunst und Kulturgeschichte Mittelasiens. Berlin 1925 (<i>Fettich</i>) | 235 |
| MAX DVOŘAK: Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck. München, 1925. (<i>Oberschall</i>) | 238 |
| MAX DVOŘAK: Geschichte der italienischen Kunst I. München 1927 (<i>Zádor</i>) | 241 |
| H. SEDLMAYR: Fischer von Erlach. München 1925 (<i>Zádor</i>) | 244 |
| W. R. ZALOZIECKY: Gotische und barocke Holzkirchen in den Karpatheniä- dern. Wien 1926 (<i>Zádor</i>) | 247 |

NÉV- ÉS TÁRGYMUTATÓ.

- Aedicula: nyílt, Donawitzból: 110; tagolt Altenmarktból: 110; — töredékek Pannoniából és Dáciából: 98, s következő.
- Aegei kultúra: 193.
- Aelius Septimus sírja, Ószöny: 104.
- Aemilius Rufus sírja, Salona: 107.
- Aeneolithikum: 50, 57.
- Aesculapius: az izvorovi és tordai dom-borműveken: 113; pannoniai fogadalmi emlékeken: 111; 1. még: «Asklepios», «Sarapis».
- Aggtelek: 42.
- Agyagedények: 1.: «Kerámia».
- Agyagbélégyező; agyagminta stukkómunkához: 120.
- Aischylos: 138.
- Akszjutincey: 141.
- Alaprajzok: Eger: a tervezett székes-egyház számára: α) Groszmannról; β) Zillacktól: 165; Pozsony: a keresztrend temploma és kórháza számára: 218, s köv.
- Alánok: 147.
- Alexander Severus: 123.
- Alexandria: 91, 95, 195.
- Ammianus Marcellinus: 148.
- Ammon: 1. Zeus-Ammon.
- Amphitrite: 171.
- Amulettek: Isis-Harpokrates-Sarapis ké-pével, Berlin Aegyptisches Mus.: 92.
- Andromeda: 180.
- Anguier, Michel: Amphitrite szobra; Páris, Louvre: 171.
- Antico: 1. Bonacolsi.
- Antiochia: 195.
- «ἀντίπα»-szerű inkrusztációs dísz: 195.
- Anubis: 112.
- Aphrodite: Kallipygos: 27, s köv.; viennei (Doidalses): 16, s köv.; melosi 7.; 8.
- Apis-bika: 89.
- Apoxyomenos: 16, 29.
- Aquincum: Fizekastelep: 120; helyőrség: 107; a legio III. Flavia emlékei: 59; stukkóműhelyek: 120, s köv., stukkópárkány-darabok: 119, s köv., ásatások: 124, s köv.
- Aranyszarvas, aranylemezek Szibériából: 1. «Szkitaemlékek».
- Archaikus-kor: 193.
- Ares, Ludovisi: 3, 10, 19.
- Artemis: 8; Rospigliosi-A: 8; Damophoné: 25; pergamoni oltár frizén: 23.
- Artemisia, szobra a Mausoleumról: 15.
- Asklepios-kultusz: 112.
- Assos, templom, antik padlómozaik: 194.
- Athena, Myroné: 25; pergamoni: 25.
- Augustus: 13, 28.
- Auspicium: 135.
- Áldozati jelenetek római sírköveken: 102, s köv.
- Árpádkor: 210, s köv., 217.
- Ásatások: Aszjutincey: 141; Aquincum: 124; Bécs: 115; Bodrogkeresztúr 30, s köv.; Bükk: 36; Esztergom környéke (Szentkirályi földek, Szentpál): 210, s köv.; Gyöngyös: 139; Felcsúth: 202, s köv.; Fenékpusztá: 203; Kína (Andersson-exp., Kozlov-exp.): 146; 148; 153; Kisárpás: 198; 206, s köv.; Kosztromszkaja: 141; Kul-Oba: 141; Korea: 153; Munkács: 45; Ócsanád: 46; Sátoraljaújhely: 41; 45; Somo-dor: 45; Szibéria (Zichy-exp.): 142; Tápiószentmárton: 138, s köv.; Tiszapolgár: 45; Verchne-Udinsz-k: 143.
- Bacchus: 171, s köv.; 1. még «Dionysos».
- Baden: 56.
- Baktria: 148.
- Balácsa: 116, 125.
- Barkóczy Ferenc: 162.
- Barokk: 159, 170; 1. még «Kelta barokk».
- Bellerophon: 207.
- Beneficiarius: 104, s köv.; — jelvénye: 106.
- Bernini Lorenzo: S. Pietro tornya Róma: 168.
- Beyer, Johann Christian Wilhelm: Nevető Szatír mellszobra: Bécs, Akadémia: 175; «penzingi Vénus»: Bécs, Barock museum: 170, s köv.; Bacchus. Pozsony: Grassalkovich-palota: 171.
- Ceres, u. o.: 174; porcellánszobrok modelljei a ludwigsburgi gyár részére: 175.
- Bécs: 159; 174; Sz. István-templom: 163; bécsi udvar: 179; 1. még «Vindobona».
- Bél Mátyás: 218.
- Bélyegek: 1. «Fenekbélyegek».
- Bilze-Zlothé: 55.
- Bithyniai Zeustipus: 8.

- Bodrogkeresztúr: 31; 36; 50; bodrogkeresztúri kultúrkör: 52; 57.
 Boëthos: 10; bronzherma: 9; 21, s köv.; madiai Eros: 9; 21, s köv.; Libát fojtogató gyermek: 21.
 Bombaedény: 1. «Kerámia».
 Bonacolsi. Pier Giacomo Alari: 180.
 «Bonarotti»: 1. «Michelangelo».
 Bretterer, Oswald: 219.
 Brigetio: Aesculapius-szobor: 112, s köv.; stukkópárkánytöredékek: 117; 128; négy drb. római üvegedény: 197; «szkíta» bronzüst: 153.
 Bronzkor: 50, s köv.
 Bronzok: *őskor*: szíjveretek Cserdinről: 174; bordadíszes edény Törtelről: 151; 154; *ókor*: függő Intercisáról: 147; figurális díszű seriniumveretek Felcsúthról: 202; u. a. Fenékpusztáról: Budapest: Nemzeti Múz. 203; seriniumlemezek, karperecek, csengő, fibula Kisárpásról: Budapest: Nemzeti Múz. s Győr: Gimnáziumi Múz. 199; 204; 206, s köv.; *népvándorlaskor*: hunn áldozati edény, Permi Múzeum: 146, s köv.; «szkíta» üst.: Budapest, Nemzeti Múz.: 153; *Keletázsia*: kínai talpas edény: Páris, Cernuschi-gy.: 148, s köv.; dízüst Északkinából: 153; kínai harang: Stockholm, Helvöl-gy.: 149; 1. még «Domborművek», «Érmek», «Szobrok».
 Bryaxis: Sarapis szobra: 95.
 Butmír: 46; 48.
 Bűdöspest: 42.
 Bükk: 40; bükki kultúra: 40, s köv.: 52; 57.
 Caligula: 134, s köv.
 Campaniai festők: 25.
 Canonica visitatio: 1. «Okiratok».
 Caracalla: 58; 80.
 Carnuntum: 116.
 Cato, Marcus Portius: 135.
 Centrális kompozíció az antik szobrászatban: 10; 21; 28.
 Centrifugális alakfelépítés: 7, s köv.: 21; 28, s köv.
 Ceres: 171; 178.
 Chimaera: 207.
 Chimenti, Camicia: 220.
 Chiton: 1.
 Chou-korszak: 149.
 «Cinctus gabinus»: 134, s köv.
 Clío: 202.
 Clodius Marianus síroltára, Kornberg: 105.
 «Colonia deducta»: 135, s köv.
 «Conditor»-cím: 135.
 Cölöpépítmények: 49.
 Custos armorum: 107.
 Csákvár: 102.
 Cserdin: 147.
 Cserepek: 1. «Kerámia».
 Damophon: Artemis: 25.
 Dacia: 136.
 Dák háborúk: 133, s köv.
 Decebalus: 136.
 Demosthenes: 3, 13, 20, 28, 29.
 Dextratio: 135.
 Diadochusok: 30, 148.
 Dionysos: 23; 1. «Bacchus».
 Dioscurides-mozaik Pompejiből, Nápoly: Mus. Nat.: 196.
 Dis Pater: 1. Sarapis.
 Díszhajó, II. Hieroné: 194.
 Díszítések: akanthus: 99, 118, s köv., 121, 130; amphora (stukkó): 124; állatalakok: 116, 117, 124, 143, s köv.; betétdísz (kerámián): 56; bordadísz: 147, 149, 151; bütyökdísz (kerámián) 32; csavart kötél dísz (stukkó): 123; delfinek (stukkó): 115; dudordísz (kerámián): 45, s köv.; festett (kerámián): 36, 41, 48; geometrikus (mozaik): 194; griffek: 117; gyöngysor (stukkó) 115; inkrusztáció: 1. *zvtza*-szerű: 195; 2. antik falfestészetben: 127, s köv.; 3. Egyiptomban: 193; 4. kerámián: 36; 5. emaille-lapokkal: 193; — «Keilschnitt»-dísz (stukkó): 118; kelta barokk: 99, 102, 111; lesbosi kyma (stukkó): 123, léctagok (stukkó): 115, s köv.; meander: 195; metopészerű dísz (stukkó): 115, s köv.; növénylevelek, indák (stukkó): 116, s köv., 124; palmetta: 115, s köv.; 194, s köv.; «pseudofestett» dísz: 45, s köv.; szalagdísz (kerámián): 40, s köv., 49; szirének (stukkó) 123; spirálmeander 35; szövetstílusú dísz: 146; tojásfüzér: 115, 123; tritonok: 116, 130; tripos (stukkó): 117; triglyphsor 220; trofeum: 220; «trombitás mustra» (bronztárgyakon): 101; újjlenyomatos dísz (kerámia): 150; «volutenpolster»: 101; vonaldísz (kerámia): 35, s köv., 48, 56.
 Domborművek: *ókor*: Brigetio: Aelius Septimus sírja: 104; Aesculap-csoport: 112; Csákvár: római sírkő: 102; Grác: római sírkő: 102; Intercisa: római sírkövek áldozati jelenettel, Bpest, Nemzeti Múz.: 102, 103; síraldiculatöredékek, Bpest: Nemzeti Múz.: 108, s köv.; Izvorov: Aesculap-Hygieia-Thrák lovas istencsoportja: 113; Kornberg: Clodius Marianus sírköve: 105; Lind: római sírkő: 102; Magnesia: Artemis-oltár nőalakja: 8, s köv.; Óbuda: Juppiter-oltár: 104; pannoniai síraldiculák töredékei 4 domborművel, Bpest, Nemzeti Múz.: 98, s köv. Pannonia: fogadalmi dombormű Aesculap és Isis

- képével, Bpest, Nemzeti Múz.: 110, s köv.; pergamoni fríz, Berlin, Pergamon Mus.: 15, 22, s köv.; Salona: Aemilius Rufus sírja: 107; Sarapis-amulettek: Berlin, Aegyptisches Mus.: 92; Szombathely: Anubis-dombormű: 112; Torda: Telesphoros-relief: 113; Lüttich: Tertinius Severus fogadalmi oltára: 104; — *újkor*: Fischer, I. M.: az Orestes-monda két jelenete, Bécs, Barockmuseum: 180; Perseus és Andromeda, Bécs: Benda-gy.: 180, s köv.
- Donner, Georg Raffael: 171, s köv.
- Donawitz: 110;
- Drezda: Hofkirche: 168.
- Dupla-sír: 54.
- Durazzo: 194.
- Eger: új székesegyház (Hild): 156, s köv.; Esterházy tervezett székesegyháza: 156, s köv.; régi székesegyház (S. Johannes Ev. Ante Portam Latinam): 161; Lyceum (Fellner): 156, s köv.; Ers. gazd. levéltár: 157, s köv.; a vár: 161; a Hatvani kapu: 162.
- Egyptom: 193.
- Endréd: 93.
- Epinali hermaphrodita: 19.
- Erdődi Gábor: 161.
- Eros: mádiai (Boëthos): 9, 21; az olympiai Zeus-templom mozaik padlóján: 194.
- Erzsébet-rend: 219.
- Esztergom: 210, s köv.; székesegyház (Kühnel): 156.
- Esterházy, Károly: 156, s köv.; építkezési programja: 162; levelezése: 163; Imre: 218.
- Etnológia: 52.
- Etruszkok: 136.
- Euterpe: 202, s köv.
- Eutropius: 136.
- Expresszionizmus: 24.
- Érmek, pénzek: Alexander Severusé az intercisai leletben: 123; Árpád-kori pénzek, esztergomi lelet: 210; Caligula kontorniatája: London, British Mus.: 124, s köv.; N. Constantinus pénzei, kisárpási lelet: 204; hybrid érem: London British Mus.: 135, Mythridates és Laodike érme: 8; I. Prusiasé: 8; Sarapis-amulettek (2 drb.): Berlin, Aegypt. Mus.: 92; római császárkori pénzek (II–IV. sz.): 152; Traianus sesterciusa: London, British Mus.: 133, s köv.; kontorniatája: Páris, Cabinet impériale: 134; I. Valentinianus pénzei: 204; Intercisáról: 123; 1. még «Gemmák».
- Falfestészet, antik: a képmezők tagolása, stukkópárkányokkal: 114; inkrusztációs stílus: 128; pompeji stílusok: 125.
- Falfestmény, antik: Balácsáról: 116;
- Bécs, Mus. Vindobonense: «Thetis Hephaistos műhelyében»: 115; Nápoly, Mus. Nationale: «Perseus és Andromeda»: 180.
- Faminták stukkómunkához: 120.
- Faun, Barberini: 22.
- Felcsúth: 202.
- Feliratok: Aquincum: Mus. Aesculapius-oltáron és fogadalmi táblán: 112; Intercisán: 84; Oltártöredéken Öszönyről: 112; Traianus sarmizigetusi emlékérmén: 133; Vár helyen, Sarmizigetusa alapításáról: 137; 1. még «Helytartók».
- Fellner Jakab, Eger: Érseki Lyceum: 156, s köv.; Pápa: plébaniatemplom: 157, s köv.; levele Esterházy püspökhöz: 157.
- Fenekbélgyegek kerámiákon: 210, s köv.
- Fenekpuszta: 203.
- Fésű Sarapis-csoporttal: solokhai tumulus: 91.
- Fibula: 202.
- Fischer, Johann Martin: 179.
- Fischer, Johann Michael: Bécs: Barockmuseum: Orestes és Pylades Agamemnon sírjánál; Orestes és Pylades Tau-riban: 180; Bécs: Gustav Benda-gy.: Perseus és Andromeda: 180, s köv.
- Flora: 171.
- Fogadalmi emlékek Pannoniában: 111.
- Főnézet: 3, 10, 13, 27.
- Főnix: 152.
- Frey, J.: metszet egy, Michelangelónak tulajdonított szoborról: 170.
- Frumentarius: 105, 106.
- Galba: 97.
- Gallus-csoport, Ludovisi-féle, Róma, Kapitólum: 24, 28.
- Garampi: 163.
- Gemmák: 180.
- Gigantomachia a pergamoni oltár frizén: 15.
- Gorove: «Eger város története»: 162.
- Gógh János: az egri székesegyház fa-modellje: 156.
- Gödöllő: 50, 57.
- Graecia Magna: 194, s köv.
- Grassalkovich-család: 171; Antal: 174.
- Grác: 102.
- Groszmann, József: az Esterházy-féle egri székesegyház tervrajzai: 157, s köv.; tereprajza: 161, s köv.; a pápai plébaniatemplom befejezése: 158; Eger: a Lyceum csillagvizsgálója: 158; jelentések az építkezésekről: 157, 164; — Leopold: 158.
- Hallstadti kultúra: 138.
- Han-korszak: 147, 148, 152, 154.
- Harpokrates: római kisbronzcsoportban: Bpest: Nemzeti Múz.: 90; római kis-

- bronzok (az egyik Endrédről): 93;
 agyagmécsesen, Ostiából: 92; amulet-
 teken: Berlin, Aegyptisches Mus: 92.
 «Hat dinasztia kora»: 153.
 Hellenizmus: 21, 30, 147, 148.
 Helytartók: Daciában: D. Terentius
 Scaurianus: 137. Pannonia Inferior-
 ban: 58, s. köv.: A.... (Perennis fia?):
 75; P. Aelius P. f. Serg. Hadrianus:
 60; Aelianus, Flavius: 86; P. Afra-
 nius Flavius: 61; Marcus Agrippa:
 82; us Antianus(?): 85; Fla-
 vius Aper: 87; Afius Avitus: 87; L.
 Balbius Caecilianus: 77; C. Julius
 Gemin-(i)-us: 65; C. Julius Sept-(imi-
 us) Castinus: 79; Ti. Claudius P. f.
 Quir. Claudianus: 77; Cominius Se-
 cundus: 65; Sex. Quintilius Condi-
 anus(?): 73; Fuficius Cornutus: 63;
 Q. Caecilius Rufinus Crepereianus:
 78; Septimius Flaccus: 84; M. Pon-
 tius M. f. Pup-(inia) Laelianus Larcus
 Sabinus: 64; M. Nonius M. f. Fab.
 Macrinus: 67; L. Ulpus Marcellus:
 71; L. Cassius Marcellinus: 77; Fla-
 vius Marcianus: 86; (T. Statilius)
 Maximus: 62; Ifjabb L. Neratius L. f.
 Vol. Pr(iscus): 62; L. Cornelius Felix
 Plotianus: 74; Ti. Claudius Pom-
 peianus: 68; Pomponius.....: 71;
 Pontius Pontianus: 84; C. Vettius C.
 f. Volt. Sabinianus Julius Hospes: 69;
 Ti. Haterius Saturninus: 73; Q. Mar-
 cius Turbo Fronto Publicus Severus:
 61; T. Clementius Silvinus: 87; C.
 Octavianus Appius Suetrius Sabinus:
 81; Aelius Triccanus: 83; M. Aure-
 lius Valentinianus: 88; M. Jallius M.
 f. Volt. Bassus Falius Valerianus: 66;
 C. Valerius Pudens: 76.
 Hephaistos: 115.
 Herakles: 91.
 Herculaneum: 179; falfestmények: 180.
 Herma (Boëthos): 9.
 Hermaphrodita, epinali: 14, 15, 19.
 Hermes: Antikytherai: 9, 15; Olympiai
 (Praxiteles): 15; Szandálját kötöző:
 19; herculanumi (Nápoly: Mus.
 Naz.): 19.
 Herondas: 29.
 Hia-dinasztia: 151.
 Hia-wu (-ou): 151.
 Hieron díszhajója: 194.
 Hild, József: Eger: székesegyház: 156.
 Hildebrand, Johann Lucas: Würzburg,
 palota: 160.
 Hillebrandt, F. A.: Buda: Egyetem, Nagy-
 szombat: Egyetem: 158, s. köv.
 Hiung-nu: 146, 152.
 Hornyolat: 108.
 Horus: 1. «Harpokrates».
 Hunnok: 146, s. köv.
 Hybrid érem: 135.
 Hygieia: az izvorovi domborművön: 113;
 pannoniai fogadalmi domborműveken:
 111; a tordai domborművön: 113;
 Bpest: Nemzeti Múz. kiadatlan szobra:
 112; 1. még: «Isis».
 Hypnos: 3, 19.
 Idol, állatidol, őskori: 36.
 Ignác: 157.
 Impresszionizmus: 24.
 Intercisa: 100; éremlelet, római: 123;
 felirat Septimius Flaccus névvel: 84;
 sírtábla áldozati jelenettel: Bpest, Nem-
 zeti Múz.: 103; sírtáblák: 107, 108;
 stukkópárkányok: 123; római bronz-
 függő: 147; római üvegedények: 197.
 Iráni- hellenisztikus ornamentika: 147
 és köv.
 Írásjelek, hunnok: 147; kínaiak: 150.
 Isis: Bpest: Nemzeti Múz. bronzsoport-
 jában: 90; Berlin: Aegyptisches Mus.:
 Isis-Tyche szobra, bronz: 92; amulet-
 tek: 92; agyagmécses Ostiából: 92;
 izvorovi dombormű: 113; pannoniai
 fogadalmi domborműveken: 111.
 János, Evangelista, Szent temploma, Eger:
 161.
 Jelképek, kozmogonikusak, kínaiak: 152.
 Jelképes sírok: 54.
 Johannita rend: 210.
 Joó János: rajzok az egri székesegyház
 modelljéhez: 156.
 Jordansmühl: 48.
 József: 158, 218.
 Juno, Cesi: 22, s. köv., 28; pannoniai fo-
 gadalmi emlékeken: 111.
 Juppiter: pannoniai fogadalmi dombor-
 műveken: 111; 1. még «Sarapis».
 Kallipygos, 1. «Aphrodite».
 Kard, mint római sirjelvény: 103, s. köv.;
 hunn, japán, kínai kard: 152.
 Karner: 157.
 Katonasírok, rómaiak: 104,
 Katonai jelvények, rómaiak: 105, s. k., 152.
 Kazinczy Ferenc: 156.
 «Kelta barokk»: 99, s. köv., 111.
 Kengyel, kínai: Berlin, Everts-gy.: 149.
 Koreai: 154.
 Kerámia: őskor: α) kőkor: Bükk: edé-
 nyek: 36; Gyulafehérvár: edénytöre-
 dékek, Bpest, Nemzeti Múz.: 48; Ja-
 pán: fogazottszélű cserépedények: 154;
 Koroncó: vonaldíszes edények: 46;
 Munkács: töredékek: 45; Ócsanádi
 telep: 46, 48; Rábolypusztá: vonal-
 díszes edények: 46; Sátorlajújhely:
 cserepek: 41; Szentes: vonaldíszes
 edények: 46; Tiszafüred: 46; Tiszapol-
 gár: festettdíszű edény: 45; — β) réz-
 kor: Baden: 56; Bodrogkeresztúr 36;

- betétdíszes: 56, 55; Déloroszország: 55; Noszwitz: mészbetétes edények: 56; Podbaba: bombaedény: 41; Sarka: bombaedény: 41; Somodor: csöveslábú edény: 45, 48. — γ vaskor: La-Tène-kor: Bodrogkeresztúr: 32, s köv.; Esztergom: 211; Franciaország 56; — *ókor*: római: Kisárpás: edények, könnyűpalack, méces: 199, s köv.; Ostia: méces Sarapis-csoporttal: 92; terrasigillaták: 197; — *közép- és újkor*: Bodrogkeresztúr: cserepek: 32, s köv.; Esztergom (Szentkirályi földek, Szentpál): fenékbélyeges edények: 210, s köv.; törökkori kőkorsó: 217; J. Chr. W. Beyer: porcellánszobrok a ludwigsburgi gyár részére: 185; — *Keletázsia*: Japán: kőkori edények: 154; — Kína: edényelnevezések: 151; «Li»-edény: Stockholm, Traugott-gy.: 149; «magtár-urnák»: 152; — Korea terrakottalovasszobor: 153; — Agyagbélyegek: 210; agyagminták: 120; csöveslábú rézkori edények: 39, 41, 48; salzburgi edénytípus: 216. — L. még «Vázák».
- Keresztesrend, vöröscsillagos: 218.
Keresztély Ágost építkezései: 218.
Keszthelykultúra, keszthelystílus: 147, s köv.
Kések, őskori sírokban: 54, s köv.
Kínaiak: 146, s köv.
Kisárpás: római agyag- és üvegedények, agyagméces, bronzérmek, csengő, ékszerek, fibula: 199, s köv.; scriniumlemezek domborművű figurális díszszel: 201, s köv., 206, s köv.; római kőkoporsó: 204.
Klasszicizmus: antik: 26, 29; újkori: 170, 175, 220.
Kleopatrá szobra Delosban: 8.
Kocsitemetkezés: 139.
Kocsizónomádok: 138, s köv.
Kolostorok: bakonybéli apátság: 197; Esztergom mellett: johanniták «Szentkirályról» nevezett rendháza: 210; Kisárpás mellett (Györmegye): Szt. Jakab monostor: 197; Pozsony: vöröscsillagos keresztesrend kolostora: 218; Erzsébet-rendű apácák zárdája: 219.
Kontorniáta: 1. «Érmek».
Koporsó; római, Kisárpásról: 204.
Korea, ásatások: 153.
Korinthusi oszlop pannoniai sírköveken: 99; oszlopfő: 108.
Kornberg: Clodius Marianus síroltára: 105.
Koroncő: 46.
Kosztromszkaja: 141, 143.
Kozlov-expedíció: 148, 153.
Köln: római börtárgy-lelet: 102.
Kőrírat: 1. «Felírat».
Kőkorszak: 154; 1. még «Neolithikum».
- Kronológia: 39, 45, 52, 56.
Kul-Oba: 141, 143.
Kupola: 166.
Kuporított temetkezés: 52.
Kurgán: 139.
Kyma, lesbosi, mint díszítés: 121, 123.
Laodike érme: 8.
Lavarium: 91.
La-Tène-kor: 32, 56, 100, 211; -kultúra: 138.
Legros, Pierre, ifjabb: Ceres mellszobra Páris, Louvre; Saint Cloud: 178.
Leletek: *ókor*: a) kőkori: Aranka, Békésszarvas: kerámia: 48; Bodrogkeresztúr: kőbalták, nucleusok, obszidiánpengék: 39, 50; Bükk: kerámia 36, 40. Brassó: kerámia: 48; Erősd: festett díszű edények: 48; Munkács: cserepek: 45; Koroncő: 46; Lengyel: vonaldíszes kerámia: 45; Ócsanád: kőkori telep: 46; Petris: 48; Rábolypuszta: 46; Sátoraljaújhely: 41, 45; Szentes: 46; Tiszafüred: 46; Tordos: 48; Budapest Nemzeti Múzeum: 48; — *rézkor*: Baden: kerámia: 56; Bilze-Zlote: 55; Bodrogkeresztúr: rézkori temető: 52, s köv.; Gödöllő: 50, s következő, 57; Noszwitz: 56; Podbaba: bombaedény: 41; Pusztai-istvánháza: 50, 52, s köv.; Sarka: bombaedény: 41; Somodor: csöveslábú edények: 45; — *bronzkor*: Cserdin: «keszthelystílusú» szíjveret: 147; Törtel: bordadíszes edények: 151, 154. — *ókor*: Agyagméces Sarapis-csoporttal, római: 92; Aesculapiusz-szobor: Budapest: Nemzeti Múzeum: 112; a olokhai tumulus: aranyfésű Sarapis-csoporttal: 91; Brigetio: római üvegedények: 197; Felesúth: scriniumlemezek: 202; Fenékpuszta: scriniumlemezek: 203; Intercisa: 100; római üvegedény: 197; éremlelet: 123, s köv.; római bronzfüggő: 147; Kisárpás: római kőkoporsó: 204; scriniumlemezek: 202, 204, 206, s köv.; római pénzlelet: 204; római agyag-, üvegedények, méces: 199; bronzkarperecek, fibula: 201, 202; Köln: római börtárgylelet: 102; Lind: római sírkő: 102; Sarmizegetusa: felíratos kő: 137; Savaria: római üvegedény: 197; — *népvándorláskor*: Akszjutince: szkita kincslelet: 141; Északkina: bronzüst: 153; Jászalsószentgyörgy: szarmata kurgánok: 139; Gyöngyös: szkita lelet: 139; Korea: terrakottalovasszobor: 153; Kosztromszkaja, Kul Oba: szkita kincsleletek: 141, s köv.; Minuszinksz: szkita aranysszarkasok: 142; Mosonszentjános: hunn kardok: 152; Oszóny: szkita bronz-



- üst: 153; Perm vidéke: hunn áldozati bronzedény: 146, s. köv.; Szentes: kínai jelképekkel díszített hunn emlékek: 152; Tápiószentmárton: szkíta fejedelmi kincs: 138, s. köv.; Teleckője: áldozati bronzedény: 146; Verchul-Udinszk: állat ábrázolásos aranylemez: 143, s. köv. — *közép- és újkor*: Bodrogkeresztúr: kerámia: 30; Esztergom: bélyeges agyagedények: 210, s. köv.; árpádkori pénzlelet: 210; hódoltságkori kőkorsó: 217; Szentkirályi földek; Szentpál: bélyeges agyagedények: 210, s. köv.
- Lengyeli kultúra: 45, 50, 52, 57.
 Li-edény: 149.
 Limes-kutatás: 97.
 Lind: római sírkő: 102.
 Louis, XIV.- stílus: 178; — XV., XVI.- stílusok: 160.
 Ludwigsburg: porcellángyár: 175.
 Lyceum, egri (Fellner): 156, s. köv.
 Maderna: S. Pietro homlokzata, Róma: 163.
 Mada: Eros. (Boëthes.) 9, 21.
 Magnesia: Artemis-oltár: 8, 9.
 Magtár-urnák, kínaiak: 152.
 Magyar Nemzeti Múzeum Barátainak Egyesülete: 94.
 Marathon: bronzszobor: 15.
 Mars: a kisárpási scriniumlemezen: 209; az óbudai római oltáron: 104.
 Mausolos szobra a Mausoleionról: 15.
 Mária Terézia: 174, 179.
 Melpomene: Felesúth: római scriniumlemezen 203, s. köv.
 Menád: Skopasé: 14; Drezda: 19; Kisárpás: római scriniumlemezen: 209.
 Metszet: Frey, J.: egy Michelangelonak tulajdonított Venus-szoborról: 170; — antik műemlékekről: 179, s. köv.
 Mészbetét: 1. «Díszítések».
 Michelangelo: 170; S. Pietro kupolája, Róma: 166;
 Migazzi: 164.
 Minuszinszk: 142.
 Mithridates érme: 8.
 Modell: Gógh János: az egri székesegyház famodellje: 156; 1. még «Szobrok».
 «Monetarii»: 211.
 Mosonszentjános: 152.
 Motya: mosaikpadlók: 195.
 Mozaikművészet: 193, s. köv.; az aegai és mykenai kultúrában: 193.
 Mozaikok: Assos, templom: 194; Dioskurides-mozaik: Nápoly: Mus. Nat.: 196; Durazzo: 194; II. Hieron díshajóján: 195; Motya: 195; Olbia: 194; Pompeji: 193; Priene: 194; «N. Sándor vadászata»: Palermo: 196; Selinus: 195.
 Munkács: 45.
 Mursella: 206.
 Múzeumok, gyűjtemények: *Aquincum*: Múzeum: római stukkópárkányrészletek: 119, s. köv.; Feliratos római oltár Brigetióból; Aesculapius-oltár: 112; *Athén*: Nemzeti Múzeum: lépő ifjú szobra: 19; *Berlin*: Aegyptisches Museum: római Isis-Tyche szobrocška, bronz: 92; két amulett Sarapis-Isis-Harpokrates képeivel: 92; Evertsgyűjt.: kínai kengyel: 149, s. köv.; *Bécs*: Akadémia: Beyer, J. Chr. W.: Nevetőszatír mellszobra: 175; Barokkmúzeum: Beyer, J. Chr. W.: Penzingi Venus szobra: 170, s. köv.; Fischer, J. M.: 1. Orestes és Pylades Agamemnon sírjánál, 2. Orestes és Pylades Taurisban; domborművek: 180; Museum Vindobonense: stukkópárkányok és Thetist Hephaistos műhelyében ábrázoló falfestmény a Judenplatzon felásott római lakóházból: 115; Dr. Gustav Benda-gyűjt.; Fischer, J. M.: «Perseus és Andromeda», dombormű: 180; *Boston*: Museum of Fine Arts: ifjú szobra, antik: 15; *Budapest*: Nemzeti Múzeum: kőkori edénytöredékek Gyulafehérvár mellől: 48; négy rézkori sír Bodrogkeresztúrról: 52; római Aesculapius-szobrocška Őszönyről: 112; Aesculapius és Hygieia, fogadalmi dombormű: 110, s. köv.; Apis-bika, római kisbronz: 89; Isis-Harpokrates-Sarapis-csoport Várhelyről, római kisbronz: 90, s. köv.; Harpokrates Endrédről, római kisbronz: 93; Harpokrates-bronzok: 93; trónoló Sarapis, római kisbronz: 94, s. köv.; ülő Sarapis (trónus hiányzik), római kisbronz: 94, s. köv.; római síraedicula két töredéke Pannoniából: 98, s. köv.; két összeálló aledicula-töredék Dunapenteléről: 108; római stukkópárkányok Őszönyről: 117; hat drb római üvegedény Dunapenteléről (egy), Szombathelyről (egy), Őszönyről (négy): 197; Kisárpásról: 199; agyagedények, méceses, bronzcsengő, bronzfibula, bronzkarperecek Kisárpásról: 199, 202; bronz-scriniumlemek domborművű dísszel: Kisárpásról: 202, 204, 206, s. köv.; Felcsúthról: 202, s. köv.; Fenékpasztáról: 203; érmek N. Constantinus és I. Valentinianus idejéből, Kisárpásról: 204; szkíta aranyszarvas Tápiószentmártonról: 139, s. köv.; két drb szibériai aranyszarvas Minuszinszk vidékéről: 142; szkíta bronzüst Őszönyről: 153, s. köv.; Szépművészeti Múzeum helenisztikus leányszobor: 1, s. köv., 27, s.

köv. *Drezda*: Museum: Menádszobor, görög: 19; *Esztergom*: Múzeum: La-Tène-kori, középkor- és újkori agyagedények 210, s köv.; Gimnázium Régiséggyűjt.: két drb középkori agyagedény: 210, s köv.; magántul.: agyagedények: 211; *Firenze*: Museo Archeologico: Táncoló szatír: 13, s köv.; 28. *Győr*: Gimnázium Régiséggyűjt.: római bronz-scriniumlemezek Kisárpásról: 199, 204, 206, s köv.; *Helsingfors*: Nemzeti Múzeum: két drb. szibériai szkíta aranyszarvas: 142; *Tovostine*-gyűjt.: két drb szibériai aranyszarvas: 142; *Kairo*: Múzeum: ülő Sarapis, római kis bronz: 95; *London*: British Museum: Caligula kontorniatája: 134, s köv.; *Lütlích*: Múzeum: Tertinius Severus fogadalmi oltára: 104; *Madrid*: Prado: Hypnos-szobor: 13, 19; *Munkács*: Lehoczky Tivadar gyűjt.: őskori edénytöredékek 45; *München*: Glyptothek: görög leányszobor: 24; Táncoló Szatír: 13, 28, 29; Paul Arndt-gyűjt.: hellenisztikus leányszobor: 1, s köv., 27, s köv.; *Nápoly*: Museo Nazionale: Aphrodite Kallipygos: 27, s köv.; Birkózók, hellenisztikus bronzok, Herculanumból: 19; római falfestmény: «Perseus és Andromeda»: 180, s köv.; *Páris*: Louvre: Anguier, Michel: Amphitrite-szobor: 171; Legros, Pierre ifj.: Ceres mellszobra: 178; Cabinet Imperiale: Traianus kontorniatája: 135; Cernuschi-gyűjt.: mongóliai bronzsarvas: 144; kínai talpas bronzedény: 148; *Perm*: Múzeum: hunn áldozati bronzedény: 146, s köv.; *Petrone*: Múzeum: római stukkópárkány 117; gr. Traun-gyűjt.: római stukkópárkány: 117; *Pozsony*: Városi Múzeum: a keresztrend pozsonyi templomának alapköve: 218; *Prága*: középkori bélyeges agyagedények: 216; *Róma*: Museo Nazionale: táncoló Szatír: 13, s köv., 28, s köv.; az antiumi leányszobor: 10, 13, 15, 29; Ludovisi-féle gallus-csoport: 24, 28; római ökölvívó szobra, bronz: 126; Kapitólium: leány kígyóval és madárral: 24, 29; Konzervátorok palotája: hellenisztikus ülő leányalak («Sappho»): 10, s köv., 28, s köv.; Vatikán: Táncoló Szatír: 13, 28, 29; Casa Grazioli: görög gyermekszobor: 29; *Schwerin*: Museum: nőalak, elefántesont (XVIII. sz.): 171; *Stockholm*: Helvel-gyűjt.: kínai bronzharang: 149; Traugott-gyűjt.: «Li»-edény: 149; Szekszárd: Múzeum: bélyeges őskori tűzhelygúlák: 211; *Szentpétervár*: Eremitage:

szkíta aranyszarvasok: Kosztromszkajából; Kul-Obából: 141, s köv.; Szibériából (Minuszinszk): 142; állatábrázolásos aranylemezek Szibériából, három drb: 143, 145; aranylemez állat- és emberalakokkal Verchne-Udinszkából: 143; *Szombathely*: Múzeum: Apisbika, római kisbronz, ma Budapesten: 89; római Hygieia-Aesculap-Anubisdombormű: 112; *Tinnye*: Vásárhelyi-gyűjt.: keletpannoniai sírkövek 108; *Tiszapolgár*: Bender Béla-gyűjt.: festettdíszú kőkori kerámiák: 45; *Würzburg*: Luitpoldmuseum: Wagner, J. P. A.: modell egy Ceres-szoborhoz: 178. Múza-szobor: samosi: 7; velencei: 8. Mykenaei kultúra: 193. Myron: Diszkoszvető, Athena és Marsyas, keresztégisztes (pergamoni) Athena: (?) 25, s köv. Naikos: 110. Nara-korszak: 152. Nebris: 14. Neolithikum: 30, s köv., 50, s köv. Neumann, Balthasar: Würzburg: Palota: 160. Nike: kisárpási scriniumlemezes, római pénzeken: 207; samothrakei: 8, 9. Noricum: 99. Noszwitz: 56. Nyx: a pergamoni oltár frízéről: 23. Nyéllukas rézbalták kultúrköre: 52, 57. Officium consulare: 106, s köv. Okiratok: Esterházy érsek építési programja: 162; levele Garampihoz: 163, 166; I. Rudolf rendelete az egri székesegyh. ügyében: 161, s köv.; ennek másolata az 1805-i egri Canonica Visitatiosban: 161; Groszmann J. tervei az egri székesegyházhoz: 157; jelentései az építkezésről: 157, 164; Feller J. levele: 157; Zillack G. tervrajzai az egri székesegyházhoz: 158, s köv.; tervrajzok és árajánlatok a pozsonyi keresztrendnek kórháza és temploma számára: 218, s köv.; — ókoriak: 1. «Helytartók». Olbia: antik padlómozaik: 194. Oltárok: Aquincum, Múzeum: Aesculapius-oltár: 112; felirattöredékes római oltár Brigetióból: 112; Eger, tervezett székesegyház: Sz. János Evangelista oltára: 166; Kornberg: Clodius Marianus síroltára: 106; Magnesia: Artemis-oltár: 8, 9; Obuda: Juppiternek szentelt oltár Mars-ábrázolással: 104; Pápa, plébániatemplom oltárai: 158; Pergamon: Zeus-oltár: 9, 15, 22; Priene: oltár: 9; 1. még «Helytartók». Orestes: Fischer, J. M. domborművein: 180.

- Orientálás, őskori temetkezéseknél: 54.
 Osiris: 1. «Sarapis».
 Ovidius: 135.
 Óbuda: 98, s köv.
 Ócsanádi telep: 46, 48.
 Padlódíszítés: antik: 193; őskeresztény: 193; márványlemezes: 194.
 Paizs, mint szoborhátter: 15.
 Paloták: Pozsony: Grassalkovich-palota: 171, 174, s köv.; Würzburg: B. Neumann és J. L. Hildebrand: érseki palota: 160.
 Pannonia Inferior: 58, s köv.; helytartói: 1. o.; fogadalmi emlékek: 111, s köv.; síremlékek: 96, s köv.; stukkópárkányok: 114; üvegedények: 197; Pannonia Superior: 59, s köv.
 Pasquino-csoport: 15.
 Patera: 102.
 Pádua: S. Justina-templom: 163.
 Pálcatag: 99, 108.
 Prága: 41.
 Pápa: plébániatemplom: 157, s köv.
 Párkány: 1. «Stukkópárkány».
 Peiraeus: geometrikus mozaik: 194.
 Penzing: Beyer J. Chr. W.: Venus: 170, s köv.
 Pergamon: 195; keresztégiszes Athena: 25, s köv.; leányalak: 22, s köv.; Oltár: 9; oltárfríz: 15, 22; Zeus-Ammon szobra: 26.
 Peristylum: 194.
 Perm: 146, 147.
 Perseus: Fischer, J. M. domborművén; antik falfestményen: 180.
 Pilgram, Anton Franz: Pozsony: Erzsébet-rendű apácák temploma és zár-dája: 219, s köv.
 Plinthus: 99.
 Plutarchos: 95.
 Pluto: 1. «Sarapis».
 Podbaba: 41.
 Poetovio: római stukkópárkányok: 115.
 Póltzer: 157.
 «Pompázó stílus» a hellenisztikus szobrászatban: 28.
 Pompeji: falfestmények: 180, s köv.; stílusok: 125; mozaikok: 193.
 Poncolás: 140.
 Pontusi ábrázolástípusok: 8.
 Porcellán: 1. «Szobrok», «Kerámia».
 Poseidon, melosi: 7.
 Pozsony: keresztrend temploma és kórháza: 218, s köv.; Pilgram J.: az Erzsébet-rendű apácák temploma és zár-dája: 219.
 Praxiteles: olympiai Hermes: 15.
 Priene: oltár: 9; antik padlómozaik: 194.
 I. Prusias érmei: 8.
 «Pseudofestett» dísz: 1. «Díszítések».
 Ptolemaios, III; IV.: 195.
 Pusztaitvánháza: 50, s köv.
 Pylades, Fischer, J. M. domborművén: 180.
 Pyrker: 156, s köv.; «A szent hajdan gyöngyei»: 156.
 Radézy István: 161.
 Raetia: 99.
 Rainaldi, Carlo: S. Agnese. Róma: 167.
 Retrospektív irányok a görög művészetben: 25, s köv.
 Rézarak, őskoriak. Délországról: 55.
 Rézkor: 36, 39, 50, s köv.
 Rokokó: 170, 175, 220.
 Róma: 170, 179; alapítása: 136; épületek: Collegium Germanicum et Hungaricum: 160; S. Agnese (Rainaldi): 167; S. Pietro (Bernini): 166, 168; kollonádok: 160; Spanyollépcső; S. Trinità de Monti: 160.
 Romulus: 136.
 Römisches, Carl Franz: Pozsony: a keresztrend temploma és kórháza: 218, s köv.
 I. Rudolf rendelete az egri székesegyház ügyében: 161.
 Saint-Cloud: Legros, Pierre: kerti szobor: 178.
 Salona: Aemilius Rufus sírja: 107.
 Samothrake: Nike: 8, s köv.; oromzat-alakok: 9.
 Santvoort, Philipp van: «Lengyel életkép»: 171.
 Sarapis ábrázolások: Bryaxis: S.-szobor, Alexandria: 95; trónoló S. római kisbronzok: kettő Bpest. Nemzeti Múz.: 94; egy Kairó: Múz.: 95; Apis-bika, római kisbronz: Bpest. Nemzeti Múz.: 89; S.-Isis-Harpokrates-csoportok; római kisbronz, Bpest. Nemzeti Múz.: 90; a solokhai tumulus aranyfésűjén: 91; fogadalmi domborművön, Pannonia: Bpest. Nemzeti Múz.: 111; amuletteken: Berlin: Aegypt. Mus.: 92; római agyagmécseken Ostiából: 92.
 Sarka: 41.
 Sarmizegetusa: római feliratos kő: 137; Sarapis-csoport, római kisbronz: 90.
 Savaria: római stukkópárkányok: 115.
 Sándor, Nagy: 30, 195; nápolyi és palermói mozaikokon: 196.
 Sárkány: 152.
 Sátorlajaujhely: 41, 45.
 Scaurianus, D. Terrentius, helytartó Sarmizegetusában: 137.
 Schönborn-család: 160.
 Schönbrunn: szobrok a császári parkban: 174, s köv.
 Scrinium: 202, 204, 206, s köv.
 Selinus: antik stukkópádldísz: 195.

- Sestertius: 1. «Érmek».
 Shónu mikádó: 152.
 Shósóin: 152.
 Skopas: Menad: 14.
 Sogliani, Giovanni Antonio: 220.
 Soldani, Massimiliano: 180.
 Solokhai tumulus: aranyfésű Sarapis-csoporttal: 91.
 Somodó: 45.
 Stratigraphia: 45, 48.
 Stockholm: 146, 149.
 Stukkó-párkányok, rómaiak: Pannoniából: α) nyugatpannoniai csoport: 115; β) dunavidéki csoport: 116, s köv.; Selinusból: 195; antik agyag- és faminták stukkómunkákhoz: 120.
 Stuttgart: királyi udvar: 179.
 «Sulcus primigenius»: 135.
 Syracusa: 195.
 Szarmatakultúra: 139.
 Szatír, táncoló; szoborpéldányai: 13, 19, 28, 29; római scriniumlemezek, Kisárpás: 209; Beyer, J. Chr. W.: nevető szatír mellszobra: 175.
 Szentés: 152.
 Szentkirályi földek: 210, s köv.
 Szentpál, község: 210, s köv.
 Szécsényi György: 218.
 Szicília: 194.
 Szilén: római scriniumlemezen, Kisárpás: 209.
 Szkítaemlékek: α) aranyszarvasok: Tápiószentmárton: 193, s köv.; Kosztromszkaja; Kul-Oba; Akszjutincy: 141, s köv.; Minuszinszk vidékéről: 142, s köv.; β) bronzszarvas Mongoliából: 144; γ) állatábrázolásos aranylemezek: Szibériából: 145, s köv.; Verchne-Udinszk mellől: 143, s köv.; δ) bronzüst, Öszöny: 153.
 Szobrok: *kő*: α) antik: Aphrodite, viennei; Párizs, Louvre (Doidalses): 16, s köv.; Aphrodite, Kallipygos; Nápoly, Museo Nazionale: 27, s köv.; Aphrodite, melosi: 7, s köv.; Apoxyomenos, (Lysippos): 16, 29; Ares, Ludovisi: 3, 10, 19; Artemis, (Damosophon): 25; Asklepios, Öszönyről; Bpest, Nemzeti Múz.: 112, 113; Athena, pergamoni, keresztégiszes: 25, s köv.; Athena-Marsyas-csoport, (Myron): 25; Demosthenes: 3, 13, 20, 28, 29; Atléta, ephesosi: 15; Diszkoszvető, (Myron): 25; Faun, Barberini: 22; Galluscsoport, Ludovisi; (Róma) Mus. Naz.: 24, 28; Gyermekszobor; Firenze, Casa Grazioli: 29; Hera: 1. Junó; Hermes, antikytherai: 9, 15; Hermes, olympiai, (Praxiteles): 15; Hygieia, Bpest: Nemzeti Múz.: 112; Hypnos; Madrid, Prado: 3, 19; Juno, Cesi: 22, s köv., 29; Kleopatra, delosi: 8; Leány, antiumi; Róma, Mus. Naz.: 10, s köv., 13, 15, 29; Leányszobor; Bpest. Szépművészeti Múz.: 1, s köv., 27, s köv.; Leány, kígyóval és madárral; Róma, Kapitolium: 24, 29; Leány, ülő (ú. n. «Sappho»); Róma, Konzervátorok palotája: 10, 28, 29; Lépő alak; Athén, Nemzeti Múz.: 19; Libátfojtogató gyermek, (Boëthos): 21, s köv., 24, 28; Mausolos és Artemisia, Halikarnassosból: 15; Menelaos-Patroklos-csoport, Menád, (Skopas): 14; Menád; Drezda, Museum: 19; Múzza, samosi: 7; Múzza, (Velence): 7, 8; Nike samothrakei: 8, 9; Nőalak, s pergamoni, ülő: 22; Nőalak, ülő; Athén, Nemzeti Múz.: 19; Oromzat-alakok Samothrakeből: 9; «Pasquino»-csoport: 15; Poseidon, melosi: 7; Szatír, táncoló; Firenze, Mus. Archeologico; München, Glyptothek; Róma, Mus. Naz., Vatikán: 13, 19, 28, 29, s köv.; Zeus-Ammon, pergamoni: 26; — *újkori*: Anguier, Michel: Amphitrite; Párizs, Louvre: 171; Beyer, Johann Chr. W.: penzingi Venus; Bécs, Barockmuseum: 170, s köv.; Bacchus; Ceres; Pozsony, Grassalkovich-palota: 171, s köv.; a schönbrunni kastélypark szobrai: 174; nevető Szatír mellszobra; Bécs, Akadémia: 175; Ismeretlen művész: Flóra; Vulkán: Pozsony, Grassalkovich-palota: 171; Venus: Bécs, Lichtensteinische Kunstkammer 170; Venus (J. Frey metszete révén ismeretes): 170; Legros, Pierre, ifjabb: Ceres mellszobra: 178; Wagner, J. P. A.: Ceres; Veitshöchheim; modell a Cereshez: Würzburg, Luitpoldmuseum: 178; — *bronz, antik*: Apis-bika; Bpest, Nemzeti Múz. 89, s köv.; Birkózó ifjak, Herculanumból; Nápoly, Mus. Naz.: 19; Eros, madiai, (Boëthos): 9, 21; Harpokrates, endrédi; Bpest, Nemzeti Múz.: 93; római Harpokrates-szobrok; Bpest, Nemzeti Múz.: 93; Hercules apotheosisa, bronztripos dísz, Athénből: 91; Hermes, ülő, Herculanumból; Nápoly, Mus. Naz.: 19; Herma, (Boëthos): 9, 21; Hermaphrodita, epinali: 14, 15, 19; Hermes, szandálját kötöző: 19; Ifjú, Tralles: 26; Isis-Tyche; Berlin, Aegypt. Mus.: 92; Marathoni bronzszobor: 15; Ökölvívó, római; Róma, Mus. Naz.: 126; Sarapis, trónoló; Bpest, Nemzeti Múz.: 94; Sarapis, ülő, (trónus elveszett), Bpest, Nemz. Múz. 94; Kairo, Múzeum: 95; Sarapis-Isis-Harpokrates-csoport; Bpest, Nemzeti Múz.: 90; — *porcellán*:

- Beyer, J. Chr. W.: vázlatok a ludwigsburgi porcellángyár részére: 175; — *terracotta*: lovasszobor, Koreából: 153; — *elefántcsont*: Venus, XVIII. sz.: 171.
 Szombathely: 206; római üvegedények: 197.
 Szőnyegszövés: 195; turkománoknál: 148.
 Szövetstílus, kínai; Han-korszak: 147.
 Tallherr: tervrajz a keresztesrend pozsonyi kórházához: 219.
 Tang-korszak: 149.
 Tata: 158.
 Tápiószentmárton: szkíta fejedelmi kincs: 138, s köv.
 «Társalkodó», pesti újság: 156.
 Thalia, scriniumlemezen, Felcsúthról: 203, s köv.
 Theokritos: 29.
 Thetis, ókori falfestményen: 115.
 Thrák lovasisten, az izvorovi domborművön: 113.
 Teleckoje: 146, s köv.
 Telekesy: 161.
 Temetkezés: kocsitemetkezés: 139; kuporított: 52, s köv.; részleges: 54; amputált holttestek: 54; sírok orientálása: 54.
 Templomok: archaikusak: 193; Assos: antik padlómozaik: 194; Eger: székesegyház: 156, s köv.; Esterházy tervezett székesegyháza: 156, s köv.; régi Sz. János-székesegyház: 161; Szent Mihály-templom: 162; Esztergom, székesegyház: 156; Olympia: Zeus-templom: padlómozaikok: 193; Pádua: S. Justina: 163; Pápa: plébániatemplom: 157, s köv.; oltárai: 158; Pozsony: a vörösesillagos keresztesrend temploma: 218, s köv.; az Erzsébet-rendű apácák temploma: 219, s köv.; Róma: S. Agnese: 166, s köv.; S. Pietro: 167; T. Trinità de Monti: 160; Vác: székesegyház: 164.
 Tereziánus korszak: 171.
 Terrasigillaták: 197.
 Tertinius Severus fogadalmi oltára: 194.
 Térszemlélet, hellenisztikus: 21, 30.
 Tierna, (Tsierna, Cserna): 136, s köv.
 Tiszapolgár: 45.
 Tokaj: 31.
 Torda: Sarapis, római kisbronz: Bpest, Nemzeti Múz.: 94; Aesculapius-Hygieia-Telesphoros-dombormű: 113.
 Totemállat: 145.
 Törtel: hunn edénytípus: 151, 154, 155.
 Traianus: 58, s köv., 133, s köv.;
 Trallesi ifjú: 26.
 Trébelés: 141.
 Tripos: 91.
 Tritonok az olympiai Zeus-templom padlómozaikjain: 194.
 Tunika: 102.
 Trochilos: 99.
 Tükör: 91.
 Tú, kónikusfejú, Tápiószentmárton: 139.
 Üvegtárgyak, rómaiak: Dunapenteléről, Szombathelyről egy-egy drb., Ószönyről négy drb.; Budapest, Nemzeti Múzeum: 197; Kisárpásról, Budapest, Nemzeti Múzeum: 199.
 I. Valentinianus érmei: 123.
 Varro, M. Terrentius: 136.
 Vasari: 220.
 Vár, egri: 161.
 Városalapítás szertartásai: 135.
 Vázafestmények: 194.
 Vázák, apuliaiak, attikaiak: 194.
 Vác, székesegyház: 164.
 Veitshöchheim: Wagner, J. P. A.: Kerti szobor: 178.
 Venus; Anadyomene, kisárpási scriniumlemezen: 209; Beyer, J. Chr. W.: Penzingi Venus: 170, s következő; Frey, J. metszetén: 170; Ismeretlen művész; Bécs, Lichtensteinsche Kunstkammer: 170. I. még: Aphrodite:
 Verchne Udinszk: 143, 145.
 Vindobona: római lakóház kiásása: 115.
 Vinxtbach: Tertinius Severus fogadalmi oltára: 104.
 Vulkán szobra; ismeretlen XVIII. sz-i szobrász, Pozsony, Grassalkovich-kastély: 171, s köv.
 Wagner, Johann Peter Alexander: Ceres; Kerti szobor: Veitshöchheim: 178; modellje: Würzburg, Luitpold-museum: 178.
 Wei Shu: 148.
 Winckelmann: 179, 182.
 Würzburg: Neumann, B. — Hildebrand, J. L.: Palota: 160.
 Zeus-Ammon pergamoni szobra: 26.
 Zeus-típus, bithyniai: 8.
 Zillack, Georg, Carl: tervezet az Esterházy-féle egri székesegyházhoz: 158, s köv.

HELLENISZTIKUS LEÁNY-SZOBROCSKA BUDAPESTEN.

Az Arch. Értesítő szerkesztősége részéről hozzám intézett ama szíves felszólításnak, hogy az Arndt-gyűjteményből a budapesti Szépművészeti Múzeumba került hellenisztikus leány-szobrocskát (1-4. kép)¹ megbeszélés tárgyává tegyem, különös örömmel teszek eleget. Ezáltal ugyanis alkalom nyílik számomra, hogy «Stilphasen der hellenistischen Plastik» c. cikkem eszmemenetét (Röm. Mitt. 38/39. 1923/24, 138 ff.)² legalább részben és kivált a leírásokban bővebben kifejtsek, egyes részleteket helyreigazítsak s az ottan adott időmeghatározásokat alátámasszam. Ezúttal persze az idézett dolgozatnál is kevésbé törekedhetünk teljességre; csak olyan emlékeket fogunk a megbeszélésbe vonni, melyek a szobrocska és a vele egykorú művészet megértése szempontjából különösen fontosak.

A lépő állásban ábrázolt leány³ jobbkarjával a lepel alatt balra nyúl s e mellett kissé lehajol, úgyhogy a felsőtest a hajlás és csavarodás kettős mozgását végzi. Ekként az alakfelépítésben erős ellentétek állnak elő, melyek elsősorban a lábak állásában és a felsőtest tartásában megadott tengelyek iránybeli eltéréseiben jutnak kifejezésre. Maga a felsőtest jobbvállával annyira az alak baloldala felé

¹ Melanges Perrot, p. 203 (Joubin); *Hekler*: Az antik plasztikai gyűjtemény. 44. sz. Az itt idézett irodalomhoz l. W. Klein: Vom antiken Rokoko, S. 103.

² Az alábbiakban «Stilphasen» a. idézem.

³ A balkar kiegészítés; a kiegészített rész a vállnál, közvetlenül a chiton-szegély alatt kezdődik. De a csonka alsó karnak több mint a fele antik; ugyanez áll a meredeken aláhulló redőkre is. További kiegészítés a köpenynek megfelelő részlete a háton, egészen a chitonnal határos szegélyig; a 4. képen ez a kiegészített részlet világosabb színénél fogva megkülönböztethető. A kiegészítés folytán azonban nem állapítható meg, vajjon a hátról a vállig felfutó köpenyszegély közvetlenül a kiegészítés határa alatt érte el a felső kart, vagy pedig valamivel lejjebb simult-e a felsőkarra? s, hogy a leány a köpenyt szándékkal húzta-e le, vagy csak véletlenül esúszott-e az le? alapformáját, mely az elrendezést könnyebben meg-

csavarodik, hogy kereszt tengelye — a két vállon át fektethető egyenes — csaknem merőlegesen áll a ruhának arra a felületére, mely a tartó-lábat a pihenő láb térdével összeköti (2. kép). Ez a csavarodás, valamint az előrehajlás mozdulata folytatódik a kifeszített jobbkarban, mely mintegy a felsőtest mozgását közvetíti az állás és lépés motívumát megtestesítő alsó résznek másként alakuló mozdulatrendszeréhez. A jobbkar és a pihenő láb között nyíló nagy szabad tér még egyszer erőteljesen kifejezésre juttatja a felső- és alsótest által végzett mozdulatok eltérő jellegét. Ez az ellentét még hatásosabbá válik az által, hogy a mozdulatokat a ruharedők játéka kíséri. Már a köpenynek az alakot átmetsző összetorlott szegélye is világosan elkülöníti a két mozdulatrendszert, amennyiben az előrehajló és csavarodó felsőtestet keret módjára körülveszi és lefelé elhatárolja. Hasonló szerepe van a jobb felső lábszártól a jobbkezéig húzódó vízszintes redőnek, mely a lábakat szintén erőteljesen választja el a felsőtesttől. A jobbkarban imént jellemzett mozdulata a köpenybe markoló jobb kéz révén a szövet redőképződésére is kihat. Így keletkezik a redőkből az a nagy háromszög, melynek alapoldala a megtorlódott köpenyszegély, csúcsát a jobbkez alkotja s amely ék gyanánt tolul be a jobb kéztől és bal könyöktől alá hulló merőlegesek közé. (1–2. kép). Maguk ezek a függélyesek, valamint a lábak között, a köpeny alól szintén függélyesen előtűnő redők, a kompozícióban az állásmotívumot hangsúlyozzák s kifejezői annak a mozgásnak, mely a szobrocsonka alsó részében megy végbe. Azt látjuk tehát, hogy a ruhakezelés a lefelé szegeződő redőháromszög és a mereven aláhulló redők ellentétében ismét az egész alak mozgási motívumát juttatja szóhoz. Egyidejűleg azonban a jobbkezétől a pihenő láb bokájáig a rézsútos redők egész rendszere húzódik, melyek szoros okozati kapcsolatban a hátrahelyezett lábszárral, az állás motívumával szemben a lépő helyzetet hangsúlyozzák.

érteti, a drezdai szobor mutatja: Baumeister, Denkmäler III. 1845. Abb. 1936. Kis lefaragás látható a mell és a bal alsó- és felsőkar közötti szögletben. Ez utóbbi részlet alatt modern átdolgozást mutat a köpenygyűrődésnek az a része is, mely a bal alsó karon fekszik. Arra mutat ez, hogy itt a kart fedő szövet eltűnt a köpenynek összetorlódó redői alatt. Amint képeinken világosan felismerhető, kiegészítés még a ruhának az a része, mely a lábak között a földön feltorlódik. A törzsre illesztett fej antik és feltétlenül a szoborhoz tartozik. A nyaknak egy része kitérőrevezett, úgyhogy a törzsi felületek nem illenek egymásra. Nem kétséges azonban, hogy az az új ráillesztés, melyet az itt közölt képek felvétele előtt Hekler Antal eszközöltetett, egészében a leghelyesebb megoldást találta el. (V. ö. Joubin id. h.)

A mozdulatoknak a ruhára kiható sokszerűsége a síkok sokszerűségét eredményezi.⁴ Ellentétben a Demosthenes-szoborral, itt a kompozíció kifejlésében egyetlen nagyobb ideális sík sem játszik irányadó szerepet. Sőt az egésznek az a látszata van, mintha a művész szántszándékkal kerülte volna az egységes síkra vonatkoztatást. Alakját sok különálló és térbelileg eltérő síkban fejtette ki. Egy ilyen képzeletbeli sík fektethető a jobbkeztől és a balkönyökről függélyesen aláhulló redőhátakon (1–2. kép). Ezzel ellentétes az a másik, melyet a vállak vonala és a karok vonalai által határolt részlet ad meg. E kettőtől megint határozottan eltér az a tető módjára ferdén aláereszkedő felület a jobbkar alatt, melyet fent ez a kar és a köpenyszegély torlódása, lent a már említett vízszintes ruharedő határolnak (2. kép). Mindezekről az ellentétesen beállított síkoktól azután térbeli elhelyezkedésénél fogva különbözik az a nagyobb részlet, mely a pihenő láb és a jobbkeztől merőlegesen aláhulló redő között terül el (3. kép). Itt azonban az éles törésben megint az a ruharészlet kezdődik, mely a redőtömeg legmagasabb kiemelkedésétől a lábak között a hátrahúzott láb combjához vezet. A rövidség és világosság kedvéért ezúttal csak vázlatosan leírt, sok eltérő síkra való felbontás eredményezi az alak soknézetűségét. Igaz, hogy a művész egy helynek érdesen hagyott, elnagyolt felülete által világosan jelezte, hogy az alakot háttér elé szánta s így magától értetődően kiemelte az ellentétes oldalt (3. kép). Még sem dönthető el, vajjon jogunk van-e ezt az utóbbi oldalt a művész által kijelölt főnézetnek tekinteni, midőn az alak egész sor más és a felfogás szempontjából legalább is egyenlő nézetet nyújt (1. 10. old. 1. jegyzet). Az alakot tehát teljes joggal nevezhetjük háromdimenzionálisnak. Csak az a különös rajta, hogy minden nézet számára egyenletesen fejlik ki, míg más kompozíciók, pl. az Ares Ludovisi vagy a Hypnos-szobor, mint alább látni fogjuk, elsősorban a mélységi kiterjedést hangsúlyozzák. Szobrocskánk valóban «kerek»-plasztika, a szónak legszorosabb értelmében.

Ha most ismét a vonalvezetés egészét tekintjük, a kompozícióban szereplő valamennyi irány középpontjául a jobbkezet fogjuk felismerni. Innen indulnak ki az alsó kar vonala és a jobb felső lábszár-

⁴ Az itt következő fejtegetéseket nem lehet a fényképeken követni, minthogy ezeken a vonalak túlságosan egy síkba tömörülnek.

hoz és a bokához vezető redőhátak. Itt van a középpontja azoknak a merőleges redőknek, melyek egyrészt magából a kézből indulnak ki, másrészt a balkönyökről aláereszkedésük közben érintik a kezét. Ebben a szigorúan szabályos vonalrendszerben félreismerhetetlen bizonyos hajlandóság geometriai elemek és formák iránt. Csak a vonalrendszerben mindenütt visszatérő háromszögeket kell megfigyelni, melyek csúcsa mindig a jobbkézhez kerül. Ez adja meg az alaknak a világos áttekinthetőséget és a részek szigorú szerkezeti összefogását. Olyan rendszeresség ez, mely sehol sem jelent merevséget, mert mindenütt érezhető marad a sémát kikerülő változatosság, anélkül azonban, hogy a szabályos formák uralma és a megütköző vonalak ellentétei ezáltal csökkennének. Az alak baloldalán látszólag függőlegesen aláhulló redőtömegben például, a valóságban egyetlen egy szigorúan merőleges vonal sincs. Amint lefelé futnak, valamennyi enyhén elhajlik vagy jobbra, vagy balra. Éppígy az a nagy meredek ránc is, mely a kézből aláesik és ezt az egész függőleges vonalrendszert (a néző szempontjából) balról lezárja, gyengén a pihenő láb felé hajlik s így átmenetet létesít a jobbkéztől a bokáig húzódó rézsútos redők-höz. Ugyancsak a kompozíció középpontjával, a jobbkézhez van összefüggésben a mellen keresztül haladó nagy redőtömeg is, amennyiben lezárja azt a már említett háromszöget, mely felülről ék módjára nyomul alá, csúcsával a kéz felé. Ezt a redőtömeget azután a chiton szegélyével összeköti a mellszalag, mely e két irány között húzódik el és közvetít. A vonalmeneteknek ilyen egymásra vonatkozása és a geometriai sémákat áttörő apró eltérések szintén a kompozíció elemek szigorú összefogására vezetnek. Az élénk mozgás és a sokoldalú térbeliség ellenére is, ez a nagy egységbe foglalás kifelé határozottan lezárt jelleget kölcsönöz az alaknak.

Ugyanennek érdekében működnek közre az egyszerű, szigorú körvonalak. Erőteljes íveléseiknek és függélyeseiknek kapcsolata a kompozíció belső vonalaival világos. Az első nézetben a vertikális irány uralkodik. A baloldali redőtömeg megfelel a jobbvállon és a baltérden át vonható összekötő merőlegesnek, mely különben a válltól a térdig futó, világosan tagolt vonalmenetet is összefogja. Baloldalt azonban a keretező vonal némileg kifelé tart s így a felsőkar és a köpeny körvonalának egységes vezetését teszi lehetővé. Ennek a körvonalnak a másik oldalon valószínűleg a tekintetnek kissé rézsút lefelé iránya felelt meg, úgy, amint ezt most a helyreállítás mutatja. Ahol azonban



1. KÉP.



2. KÉP.

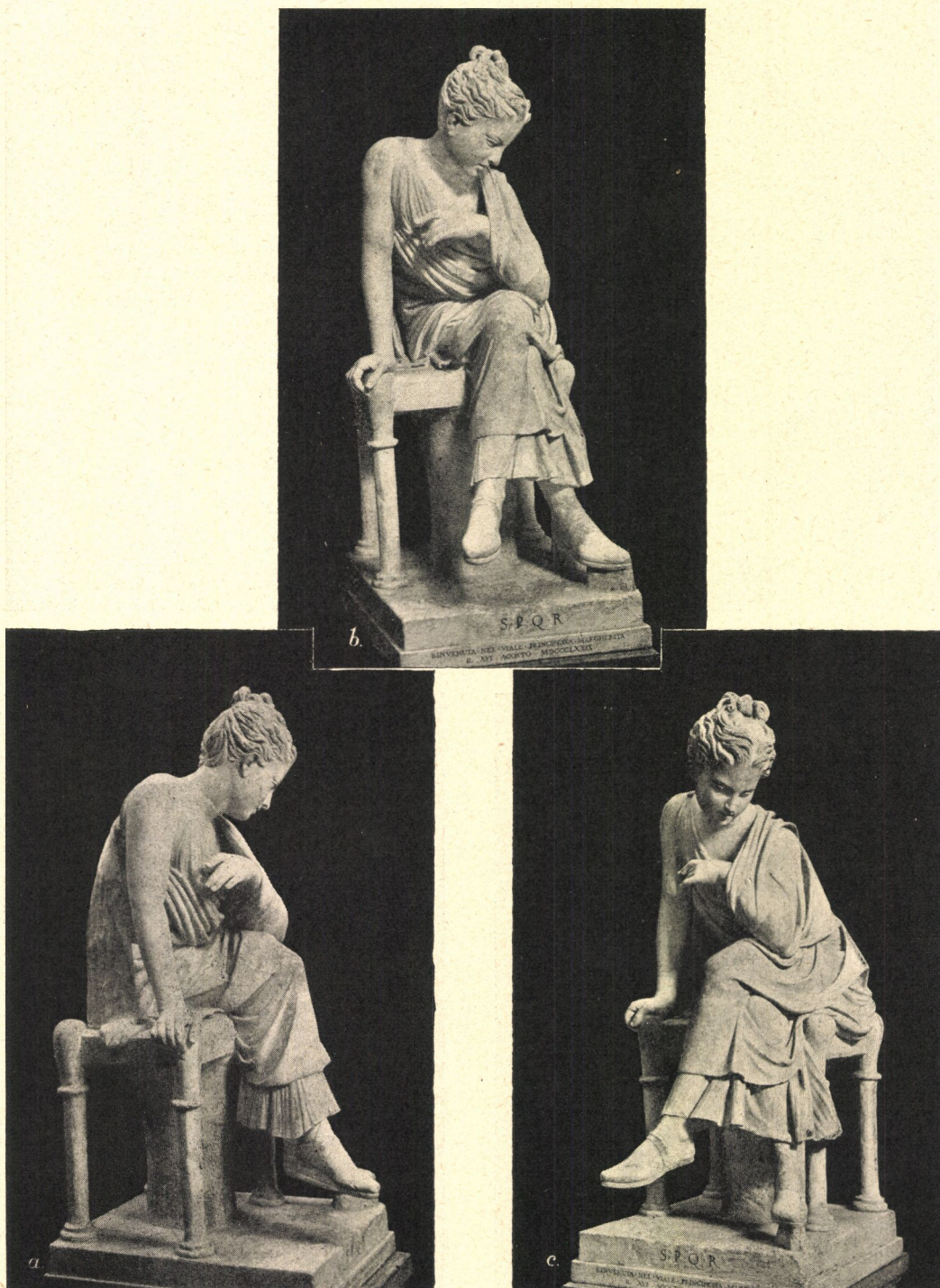


3. KÉP.



4. KÉP.

LEÁNYSZOBROCSKA.
Budapest, Szépművészeti Múzeum.



7. KÉP. LEÁNYSZOBOR.
Róma, Konzervátorok-palotája.

a kontúrvezetésben irányváltozásokat látunk (2. kép), ott ezek mindannyiszor éles hajlások és törések s ezek adják meg neki sajátos jellegét és könnyű áttekinthetőségét. Vagy a belső vonalvezetés témáját veszik fel, vagy pedig egyszerűen fent és lent ismétlődő, kissé keményen vezetett ívelések, melyek kölcsönösen megfelelnek egymásnak (3. kép, a szemlélőtől baloldalt). Végül még különösen az oldalnézetre kell rámutatni (4. kép). Itt a különböző mozdulatokat összekötő következetes megfelelések biztosítják a kompozíció szigorú egységét. A felsőtestnek és alsólábszárnak, valamint a felsőkarnak és a felsőlábszárnak tartásában ugyanazok az irányok jelentkeznek. A kontúrok itt is egyszerű, világos és kölcsönösen egymásba vezető vonalak.

A szobrocška keletkezési idejének meghatározásához, sajnos, hiányzik minden külső támasz, s így csakis stíluskritikai összevetésekre vagyunk utalva.

A milói Vénus felépítését is erős mozgási ellentétek határozzák meg (Stilphasen 144 ff.). A balra forduló felsőtest, a jobbfelé kidülledő középső testrészek, a megint ellentétes irányuló bal alsólábszár, mindezek egymásközött a leghatározottabb kontrasztokat mutatják. És mégis, ezek az ellentétek egészen más jellegűek. A budapesti szobrocskán az egyes tömegek keményen ütköznek meg, az egyes részek élesen és szögletesen válnak el egymástól, hogy azután az egyes tömegeknek a kompozíción belül fekvő középpontokra való vonatkoztatása és a vonalmegfelelések által mégis szigorú egységbe záruljanak. A milói Vénuson az egyes részek nem kevésbé határozottan válnak el egymástól s mégis a mozgási tömegek itt egészen más módon ellentétesek s egészen másképp olvad össze minden egyetlen nagy mozgalmasságba, egyetlen nagy egységbe. A tömegtől tömeghez vezető átmenetek nem olyan értelemben szögletesek, mint a budapesti leány-szobornál; inkább valami lobogó, remegésszerű jellegük van, s az ellentétes vonalak nem a kompozíción belül zárulnak össze, hanem abból kifelé mutatnak, mintha csak azon kívül találhatnák meg közös egységüket.

Ez a centrifugális komponálási mód ⁵ a milói Vénuson kívül egész sor szoborműnek a sajátja; mint kitűnő példákat, csak a melosi Poseidont és a samosi és velencei múzsaszobrokat említjük (Stilphasen

⁵ Centrifugális forma, melyet azelőtt nyitott formának neveztek. Az elnevezés megváltoztatásához l. a J. d. I. 40. 1925. 188. 1. jegyzet; R. M. 40. 1925. 70. 1. jegyzet.

146, 142, 145). Az utoljára említett szobor ennek az egész csoportnak datálása szempontjából azért bír fontossággal, mert ruhakezelése a leg-szorosabb rokonságot mutatja a 238 után keletkezett delosi Kleopatrával, amint ezt első ízben M. Schede ismerte fel (R. M. 35, 1920, 67 kk.). Ez időmeghatározás helyessége mellett azonban egyéb bizonyítékaink is vannak. IV. Mithridates (169–150?) és Laodike érmei ugyanis szinte iskolapéldái a centrifugális formának (5–6. kép; Hera: Waddington, Babelon, Reinach Recueil général des Mon. gr. d'Asie mineure I, 1. Taf. I. 14; Zeus és Hera: id. h. Taf. I. 13.; Regling, Münze als Kunstwerk, Taf. 42. Nr. 854). A képeiken látható, ellentéteken felépülő és kifelé törekvő formák ugyanazt a centrifugációt mutatják, mint az említett szobrok. Ezeknek a pontusi ábrázolásoknak összehasonlítása a mozgástól egyenletesen áthatott bithyniai Zeus-típussal — az utóbbi először I. Prusias érmein fordul elő s utódai innen



5–6. KÉP.

vették át — az ellentét révén világosan felismerhetővé teszi térbelileg széthúzó kompozíciójukat (Catal. of coins Brit. Mus. Pontus stb. 37. kk. tábla). Rendkívül jellegzetes a magnesiaiai Artemis-oltár amonőalakjának mozdulata, melyet az ásatási publikáció a VII. táblán közöl. A felsőtest jobbra tart (a néző szempontjából), ezzel szemben a csípő balra ível. A mozdulatoknak ez az ellentéte még fokozódik azáltal, hogy a felsőtest egykor bizonyosan előre irányult, míg a csípők ezzel szemben mélyebb térrétegbe kerülnek. Ehhez járul az előreugró térd és jobbra térő alsó lábszár heves mozgási ellentéte. Így tehát a mozdulatokban itt is ide-oda ingadozást, állandó ellentétet találunk, hasonlóan a milói Vénushoz és a samothrakei Nikéhez.⁶ Ezúttal az

⁶ Stilphasen 151., 153. 3. jegyzet. Kiegészítésül az ott adott leíráshoz utalunk még arra, hogy az előretett lábszár alsó része erősen jobbra tér ki. Ezáltal mozdulata elhajlik a középső résznek balra tartó irányától. V. ö. milói Vénus stb. — A Nikével gyakran összehasonlított Rospigliosi-féle Artemis-típusának régeb-

oltárdísznek, mint reliefnek sajátágaival nem akarunk foglalkozni. Az alak felsorolt tulajdonságai elegendőek ahhoz, hogy az oltárt a centrifugális forma korszakába utaljuk. S ebben teljesen megegyezünk A. v. Gerkannal, aki más okokból az oltár keletkezési idejét a második század közepére tette (Arch. Anz. 38/39. 1923/24. 347). Vagyis a magnesia-i oltár is megerősíti a centrifugális formára vonatkozó időmeghatározásunkat. De megszilárdítja ezt a madiai Eros is (Mon. Piot. 17. 1909. 2. tábla). A mellnek és medencetengelynek iránybeli eltérése, a középtengelynek nyugtalan tördeltsége, a fej jobbrafordulása s a mellnek ellentétes csavarodása, továbbá a felemelt s kissé előretolt jobb váll és mell s a kidülledő balcsípő között megfigyelhető kontraszt, végül a balcsípővel szemben a pihenő lábnak megint ellentétes mozdulata, — ez az egész szertesugárzó vonalrendszer a mellett tanuskodik, hogy az alak a centrifugális forma korszakában keletkezett. Az Erosnak kompozicionális sajátságait akkor érthetjük meg legjobban, ha szembehelyezzük az antikytherei Hermessel, melyet Winter «Kunstgeschichte in Bildern» című kiadványában a negyedik századba tesz (310. 1. 4.). Ennek a szobornak egységes lendületével szemben világosan érvényesül a madiai alak szaggatott, nyugtalan fellépése. Kétségtelen, hogy a madiai Eros nem a Kr. előtti negyedik, hanem a második században keletkezett. Így válik még valószínűbbé Studniczkanak különben is indokolt feltevése, mely szerint Boëthos bronzhermája

bínek kell lennie, minthogy mozdulatában a centrifugális formának nyoma sem található. A ruhakezelés miatt azonban nem lehet nagyon visszamennünk, s így a munka a harmadik és második század fordulója táján keletkezett (Klein, Rokoko 114., 183., 137. jegyzet). — A Nikét először Sieveking és Buschor datálták helyesen, rámutatva a redők lendületének és az egész mozgásnak ellentétes voltára. Számtalan megfelelés található a pergamoni és prienei nagy oltárok frízein, melyekre a két kutató joggal hivatkozott (Münch. Jahrb. 1912. 123). Fr. Studniczka ezzel szemben a samothrakei oromzatalakkal tett összehasonlítást (J. d. I. 38/39. 1923/4. 125. 20—21. kép). Részemről semmi olyasmit nem látok, ami ezt az utóbbi alakot a Nikével összekapcsolná s csak igen nagy eltérésekről szólhatunk. Döntő az, miként viszonylik a ruha a testhez. Az oromzatalaknál a ruha ívelései minden tekintetben alárendelik magukat a testmozgásoknak és kísérik azokat, míg a Nikénél ennek éppen ellenkezője áll. Elég, ha utalunk az átvetett chiton előrecsapódó részeire, a kilépő láb körül lobogó ruhatömegekre s arra a lepelszárnyra, mely a jobb alsó lábszárat élesen átmetszi. Az oromzatalaknál mindezek az ellentétek tökéletesen hiányoznak; «a hatalmas redőmotívumokról való lemondás» egészen másképp nyilvánul meg itt, mint Nikénél. S minthogy nemcsak a ruhakezelés, hanem a centrifugális felépítés is a második századra mutat, a magam részéről Fr. Studniczka időmeghatározási kísérletét nem tarthatom szerencsésnek.



eredetileg ennek a szobornak szolgált támaszul. (Arthemis und Iphigenie. Sächs. Akad. der Wiss. 37. 1926. 69. 2. jegyzet). Ez az összekapcsolás megerősíti egyrészt az Eros keletkezési idejére vonatkozólag stílusbeli okokból vont következtetésünket, másrészt általában a centrifugális mozgástól áthatott szoborműveknek általunk adott időbeli elhelyezését is. Boëthos művészi tevékenysége ugyanis a Kr. előtti második század elején kezdődik (Klein, Rokoko, 27). Az itt csak röviden tárgyalt alkotások centrifugális jellege azonban határozottan különbözik a budapesti szobrocskáétól, mely a maga szigorú zártságában, centrális kompozíciót mutat. Keletkezési idejéül tehát a második század nem vehető tekintetbe.

Még sem nehéz olyan munkákra akadni, melyek kompozíciójuk hasonlóságánál fogva a mi alakunkkal közeli rokonságot árulnak el. Mindenekelőtt a Konzervátorok-palotájának Ülő leányára kell utalni (7 *a-c* kép. Stilphasen 157). Itt is megtaláljuk az erős soknézetűséget és a térbeli irányoknak egyenletes hangsúlyozását: egyetlen kiterjedés sem kap nyomatékot a többi rovására. Különösen jellemző ebben a tekintetben az oldalnézet, de a többi nézet is ugyanerről tanuskodik. A minden irányban egyformán kiterjedő kúp tulajdonsága ez. S így ez a mű is különbözik az Ares Ludovisitól (l. alább), mely sokkal inkább a mélységi kiterjedést hangsúlyozza s inkább egy elnyújtott tömeghez hasonlítható. Miként a budapesti szobrocskán, úgy a Konzervátorok-palotájának leányalakjánál is rendkívül bonyolult mozgással, erős csavarodásokkal s a mozgási tömegeknek éles és szögletes megütközésével találkozunk. De a kompozíciót ebben az esetben is szigorúan összetartják az egyszerű kontúrok, az áttekinthető vonalvezetés és az irányoknak egy középpontba gyűjtése, amely itt a térd és a könyök találkozásában fekszik. Említhetjük továbbá az Antiumi leányt, mely szintén egyszerű kontúrokat mutat, kompozícióját a táltan összefutó vonalak révén egy középponthoz köti s térbelileg szigorúan elhatárolt a kompozíció vonalrendszerében úgy a mélységi, mint a szélességi kiterjedés egyképen szóhoz jut (Stilphasen 155). Habár úgy látszik, hogy itt a sok nézet közül az egyik inkább kiemelkedik,⁷ mint ez a többi alaknál történik, a szakadatlan képsorozatot (8 *a-d* kép) nyújtó további nézetek értékét sem szabad lebecsülni.

⁷ Erősen kérdéses azonban, hogy ez a megállapítás mennyiben bír értékkel. A modern szemlélő általában hajlandó azt hinni, hogy az ő és az antik művész esztétikai nézeteinek mindenben fedniök kell egymást. A plasztikai főnézet kérdé-



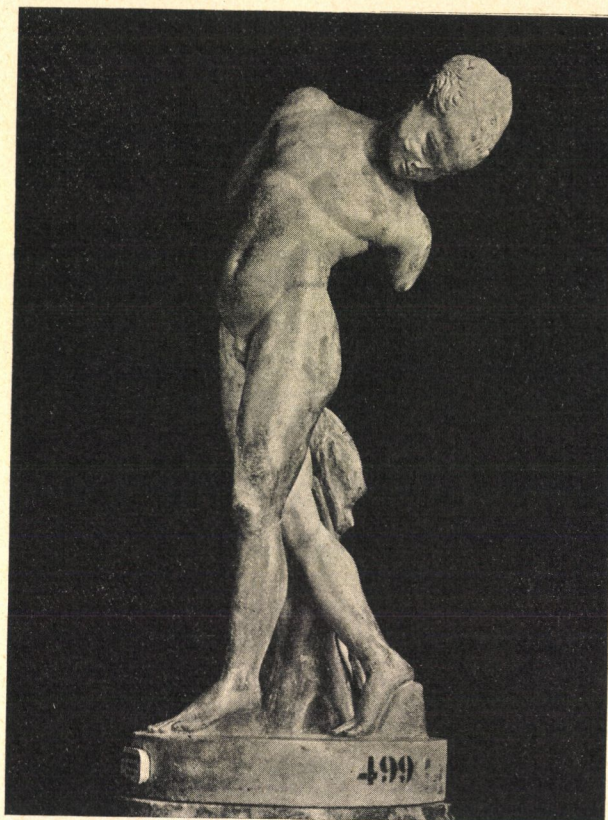
8. KÉP. LEÁNYSZOBOR ANTIUMBÓL.
Róma, Thermák Múzeuma.



a) Firenze.

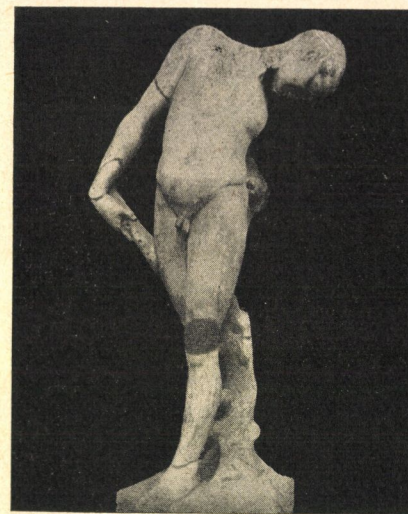


d) Firenze.

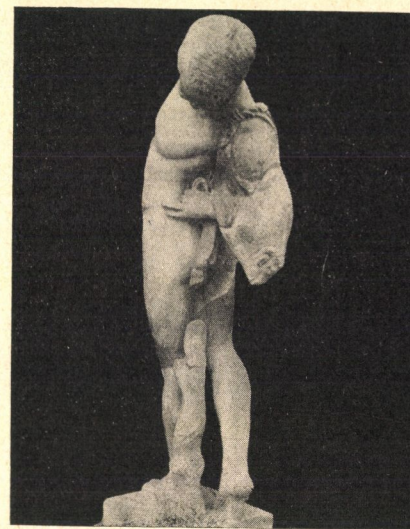


c) Róma. Thermák Múzeuma.

9. KÉP. TÁNCOLÓ SZATÍR.



b) Firenze.



e) Firenze.

De az Antiumi leányt és szobrocskáinkat még egyéb sajátosságok is összekapcsolják. A vastag ruhatekeres az alakot itt is kíméletlenül átmettszi s ezáltal szétválasztja a két fő mozgási tömeget: a balra irányuló felsőtestet és fejtartást az ellentétes mozgásban lévő alsó tömegtől, melynek jellegét a pihenő láb állása határozza meg. Utalnunk kell továbbá a mozgás érdekességére és a körvonal éles töréseire. S amint a budapesti szobrocska oldalnézetében a felsőtest mozdulatai analógiákra találnak az alsótestben, úgy az Antiumi leány megfelelő nézetében is a pihenő láb a fejhajlás irányát követi, míg a másik oldali nézet felépítésében a felső karnak, a köpenyszárnynak és a tartó láb előtti redőknek vertikálisai uralkodnak s az állás motívumát hangsúlyozzák.⁸

Nagyon hasonló kompozíciót mutat annak a szatírnak a típusa, amely tánc közben visszafordul és farka után nyúl (9 a—c kép).⁹ A szaggatott mozdulatok s az egyszerű körvonalak éles törései az eddig tárgyalt munkák rokonának mutatják. Különösen feltűnő az a körvonal, mely erősen megfeszülve, majd szögbe törve a fejtől a vál-

sét is legtöbbször ennek alapján döntik el. Természetesen vannak esetek, mikor ez az eljárás célhoz vezet s a Demosthenes főnézete pl. nem lehet kétséges. Vannak azonban bonyolultabb esetek is. Bizonyára mindenki, aki a budapesti szobrocskát csak fényképről ismeri, azt fogja hinni, hogy az 1. kép adja vissza a főnézetet. Joubin is így közli (id. h. 205. old.). Az alak ugyanis ennél a nézetnél illeszkedik leginkább egy nagy ideális síkba. Ennek az elvnek az alapján választották ki az Antiumi leány «főnézetét» is, s a modern szemlélőt csakugyan ez a kép elégíti ki leginkább. Csakhogy a valódi tényállás a budapesti szobrocskánál azt bizonyítja, hogy művésze a 3. képünkön visszadott és az erős mélységi vonalakat érvényre juttató nézetet részesítette előnyben. Ez a körülmény óvatosságra int a «főnézetek» meghatározánál akkor, ha a választásnál nem a mai ember egyéni ízlése szerint akarunk eljárni, hanem, amint ez minden művészettörténeti vizsgálódás természetes feladata, az illető művet keletkezési idejének alapján akarjuk megítélni.

⁸ Itt-ott azt a nézetet hangoztatják, hogy az Antiumi leány Augustus korának munkája. Indokolást azonban még nem hallottam. Az arc mintázásában néhány gyengén elnagyolt hely még nem bizonyíték; ehhez mindenesetre analógiákra kellene találni az augustusi időben. Ez esetben is azonban csak kitűnő másolatról lehetne szó, ami előttem egészen valószínűtlennek látszik. A szobor ruhakezeléséről l. alább.

⁹ Legjobb fenntartású a firenzei Museo Archeologico példánya; Minto, Boll d'Arte XIV. 1920. 10. fig. 8.: «è restaurata da vari frammenti; di moderno vi è soltanto la base con i piedi, la parte inferiore del tronco d'albero, la porzione sporgente della nebride tenuta dal braccio sinistro...» Művészi szempontból a római Museo Nazionale szobrocskája a legértékesebb, melynek fejét a firenzei példány alapján egészítették ki; Helbig-Amelung II. 1326. — Sokkal silányabb a vatikáni szobrocska, Helbig-Amelung I. 357. (Gall. dei Cand. 176. 178.) és a müncheni szobrocska, Furtwängler-Wolters, Beschreibung 466.

lon át a jobb felső karhoz vezet. Az epinali Hermafroditával való összehasonlítás különösen kiemeli a szobor jellegét (Neugebauer: Bronzen, 45. kép; Br. Br. szöveg az 578. táblához, 5 k. old. 4—5. kép). A hermafrodita alakja a leeresztett kéz, mint középpont körül olyan ívbe hajlik, mely a pihenő láb sarkától felfelé tartva s egyre inkább kifelé dagadva, a mellben és a fejtartásban végződik. Kompozíciója körhöz hasonlít, melynek húrja a leeresztett jobbkar. A test egyes mozdulatai a legszorosabb összefüggésben vannak ezzel az íveléssel s az alsótest síkjai finom átmenetekkel vezetnek a gyengén jobbra fordított mellhez. A többi mozgás is éppen ilyen folyamatosan olvad az egészbe. Fej és kezek nagyjából egy körvonalban helyezkednek el, amely ismétlése az egész testet átható mozgási motívumnak.

Egészen más a szatír. Itt hiányoznak a lendületesen ívelt vonalak és az enyhe átmenetek; az egyes tömegek keményen megütőköznek. A fej, mell és alsótest mozdulatai a leghevesebb ellentétben állanak egymással s a mell csak erőszak árán csavarodik el a lépés irányából. A Hermafroditának és Skopas Menádjának (l. alább, 19. old. 2. jegyzet) nagy, szabad lendülete hiányzik itten. Ehelyett az egyes mozgási tömegek hirtelen szakadnak meg. Ezzel együtt jár az alak erőteljes csavarodása és a kompozíció szoros zártsága. Ez a lezárttság a legközelebbi rokonságot mutatja a fentebb tárgyalt művekkel. Azon az oldalon, hová a fej fordul (9. d) kép), az alsótestben, a mellben és a balkart fedő nebrisben ¹⁰ megadott síkok azok, melyek különböző térbeli beállításuknál fogva élesen válnak el egymástól s a kompozíciót szigorúan körülhatárolják. További összefoglaló szerepük van azoknak a vonalaknak, melyek a tekintet irányában, a jobbkarban, a bal felsőkarban, és az előretett lábszárbán kúphoz hasonlóan, térbelileg elágazva haladnak lefelé s magát az egész kompozíciót is kúpalakba foglalják. Mint végső határokat, melyek már nem adnak megnyugtató nézetet, közöljük itt a 9 a) és e) képet. E kettő között a szobor a nézeteknek megszakítatlan sorát nyújtja; mint legértékesebb nézet talán a 9 c) kép jöhet tekintetbe. Ezt a típust is tehát határozott lezárttság s a szélességnek és mélységnek kompozicionális kiemelése jellemzi. Ez a két irány a

¹⁰ Illetve abban a síkban, melyet a könyökben meghajlított kar határol; ugyanis úgy látszik, hogy a firenzei példányon a nebris a másoló hozzátoldása. V. ö. a Helbig-Amelungnál. I. 357. közölt rekonstrukciós vázlattal.

sok, élben megütőköző sík által szinte összeforrt s az Antiumi leányhoz hasonlóan, a nézeteket «kerek» folyamatossággal vezetik egymásba. S most ezzel hasonlítsuk megint össze az epinali szobrocskát. Itt hiányzik ez a «kerekség». A jobbkar lefelé tartó vonala nem követi a kúppalást irányát kifelé, hanem egészen alárendeli magát a lépés irányában megadott egyoldalú kiterjedésnek. Az alak vonalai tehát egy-egy elülső és hátulsó, párhuzamos, képzeletbeli sík között fejlenek ki; beilleszkedésük azonban csak egészen laza. Ellentétes irányt a vonalvezetés nem emel ki a kompozícióban. Épp ezért nem is jöhet létre az oldalaknak az az egymásba folyása, mely a nézeteknek szakadatlan egymásutánját nyújtja úgy a Táncoló szatírnál, mint a Pasquino-csoportnál (Zeitschrift f. bild. Kunst 1903. 178. 8—10. kép; Stilphasen 161 k.). Az utóbbi alkotásnál is az alakok lábszáraiban megadott irány a holttest fekvése és csavarodása által, továbbá e mozgásnak a fejtartásba és a hátranyúló jobbkarba való továbbvezetése, s végül a vonszoló alaknak törzsfordulata által szoros kapcsolatot kap a többi térbeli iránnyal. Ekként a körülvezető síkok és a kompozíció összefoglaltsága révén az egész egy olyan, térbelileg feszesen lezárt egységbe zárul, mely ismét a kúp alakjával hasonlítható össze. A csoport csak annyiban különbözik a Szatírtól és a budapesti Leánytól, hogy egyes síkjai nem olyan éles szögben ütköznek meg, hanem inkább összeolvadnak.¹¹ E tekintetben a Pasquino-csoport az Antiumi leánynyal rokon.

A budapesti szobrocskával közel rokonságot, most tárgyalt szoborok időmeghatározásához is hiányzik minden külső kritérium. Keletkezésük ideje semmi esetre sem lehet a második század.¹² Ezt bizonyítja szoros kapcsolatuk a leányszobrocskával, melynek ilyen datálását fentebb már kizártuk. Épp így semmi közük sincs a negyedik századhoz. Ezt mutatja összehasonlításuk ennek az időnek egységes lendülettől áthatott kompozícióival, melyek közül csak a Maussolosra, az Artemisiára, az antikytherai szoborra, az ephesosi Atlétára, a bostoni Ifjúra (Bulle, Der schöne Mensch, 58. tábla), Praxiteles Hermésére és a Marathonnál nemrégén talált bronzszoborra utalunk. Mind-

¹¹ A Pasquino-csoport térbelisége természetesen akkor sem változik, ha, amint valószínű, a hős karján paizsot viselt s így a csoport bizonyos háttérrel kapott. F. Studniczka egészen indokoltan ezt a szoborművet a pergamoni Gigantomachiánál régebbinek tartja (Artemis und Iphigenie, id. h. 65. old.).

¹² Ennek a datálásnak viszonylagos jellegéről l. alább.

ezek az alkotásokon egészen hiányoznak a mi csoportunkat jellemző sajátságok: a kompozíció vonalainak szigorú összefogása, a határozott lezártág kifelé és a felépítésnek szögletesen tördelt vonalai. Szemben a szigorú zárttsággal, — A. v. Salis «fellazítás» kifejezésének mintájára, — itt «laza zárttság»-ról szólhatunk s ezzel találóan jellemezzük a negyedik század komponálási módjának lényegét. Lysippos Apoxyomenosának karjai is messze előrenyúlnak s vonalaik a távolban találkoznak az alak tekintetének irányával. A kompozíció felső részének mélységi törekvése csak lazán kapcsolódik bennük azokhoz a vonalakhoz, melyek a lábszárakban nagy lendülettel törnek fel s a törzsben egyesülnek.¹³ Ezek a laza és lágyan kilendülő vonalak jellemzik a negyedik századot; alkotásai így szemben a szobrocskánk köré csoportosuló munkákkal, különálló egységet képeznek.¹⁴ Természetesen másként áll a dolog, ha alkotásait maguk között hasonlítjuk össze. Ekkor ugyanis kitűnik, hogy például a negyedik század végének művészete, így Lysippos Apoxyomenosa is, külön helyet foglal el.¹⁵ Azt látjuk így, hogy a szobroknak minket foglalkoztató csoportja úgy a második, mint a negyedik századtól világosan elválik, s minden valószínűség szerint a közbenfekvő harmadik századba sorolandó.

Csoportunk datálásánál azonban nem vagyunk csak erre a kiüszöbülő módszerre utalva. Ismereteseek ugyanis a harmadik századból datált művek, melyek segítségével kerülő út nélkül is eljutunk az időmeghatározáshoz. Mindenekelőtt ilyen Doidalses Guggoló Aphroditéje (10 a—d kép). Mozdulattartalmának bonyolultsága párdarabul szolgál a Konzervátorok-palotájának Ülő leányához. Kompozícióját szintén a rendkívül sok nézet jellemzi, s valóban nehéz lenne a lehetőségek végtelen sorából bizonyossággal megállapítani a főnézetet. Ez az alak is, akárcsak a vele összehasonlított munkák, valódi «kerek plasztika» s felépítésén egyetlen irány sem kap nagyobb hangsúlyt,

¹³ V. ö. még J. d. I. 38/39. 1923/24. 125. 1. jegyzet és hozzá R. M. 40. 1925. 70. 1. jegyzet.

¹⁴ E kapcsolatban tökéletesen indokolt a negyedik század «osztatlan egységéről» beszélni; v. ö. A. v. Salis 84. Winckelmannsprgr. 1926. 38. Hozzá 1. még a következő jegyzetet.

¹⁵ Erre vonatkozólag ismét A. von Salis idézett munkájára hivatkozunk. Más helyen fogunk vele bővebben foglalkozni. Ki fogjuk mutatni, miként mutatkozik már a század végén a következő, harmadik század stílusérzéke. Ugyanott fogjuk vizsgálni az Apoxyomenos viszonyát a negyedik századhoz.



a) Roma, Torlonia.



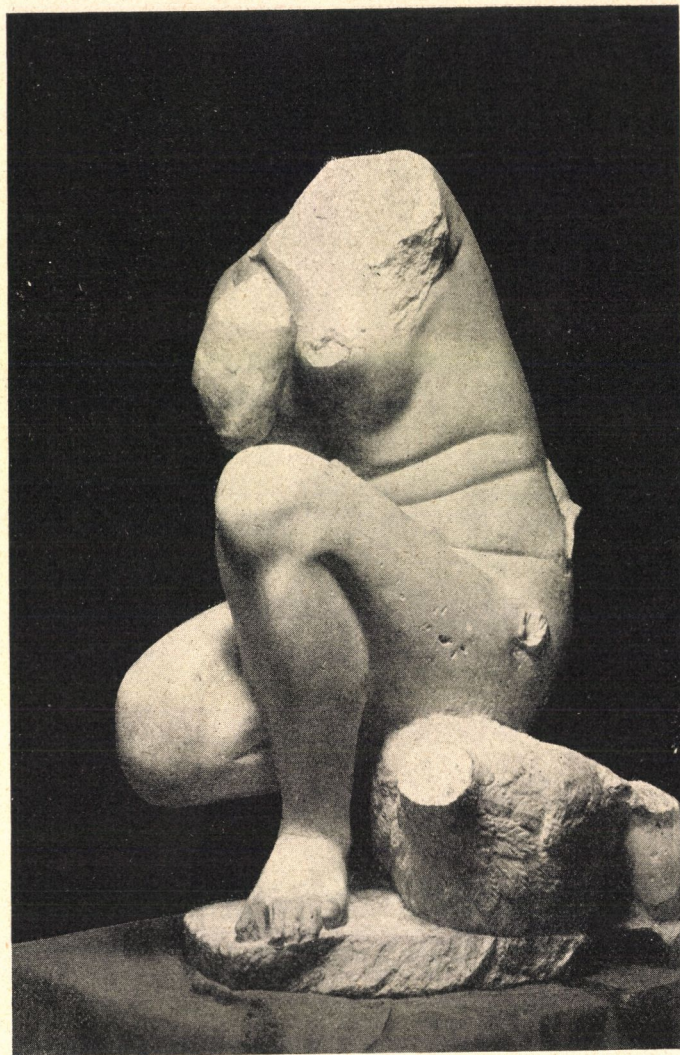
b) Vienne, (Louvre).

10 a) KÉP. DOIDALSES APHRODITEJE.





c) Róma, Thermák Múzeuma.



d) Róma, Thermák Múzeuma.

10 b) KÉP. DOIDALSES APHRODITEJE.

mint a másik. Nemcsak a mélységi kiterjedés jut szóhoz az előrehajlásban, valamint a lábszárak beállításában; a szélességi kiterjedés is éppen ilyen erősen érvényesül a fejtartásban, az alak jobbra hajlásában s végül a felsőlábszárak felé ellentétesen futó karokban, melyek a felsőtestet keresztezik és a kompozíciót elől lezárják. Mélység és szélesség olyan egyensúlyban vannak, hogy az alak térbelileg minden irányban egyenletesen fejlik ki, s a Konzervátorok-palotájának leányszobrához hasonlóan, egyszerű körvonalaival szigorú kúpformába zárul. Hogy az alak jellegzetességét még világosabbá tegyük, vessük össze az Ares Ludovisivel is. Midőn ez utóbbiról fentebb szóltunk, kompozícióját szembeállítottuk az általunk is tárgyalt harmadik századi alkotásokkal. Míg ugyanis ezek minden irányban egyenletesen terjednek ki, vagy helyesebben szólva, felépítésüket körös-körül egyenletesen szűk térbeli határok fogják közre, a mélységi és szélességi irány egymással egyensúlyt tart s így az alakok valóban «kerek» szobrok, addig az Ares Ludovisi s vele együtt, hogy más példára is hivatkozzunk, a Szandálját kötő Hermes is, egészen a mélységi kiterjedésben épül fel.¹⁶ Az előlről hátra hajló törzs ív módjára feszül a kezek által alkotott középpont köré; motívuma ismétlődik a karok és lábak irányában, sőt a két lábszár között a chlamys sarka is előre felé csüng le. Az oldalak felőli lezárás, melyet kivált az egyik oldalon éreztet a mélybe vezető paizsfelület, nem a kompozícióból adódik; tulajdonképpen csak az emberi test természetes szélessége hozza magával, s épp ezért bizonyos esetleges jellege van. A törzs tartása, a karok vonala, a köpeny fekvése, mind kizárólag a mélységi kiterjedést hangsúlyozzák. Még csak kísérlet sem történik abban az irányban, hogy a felépítés vonalaiban az alak szélessége is szóhoz jusson, amint ez Doidalses Aphroditejénél a fejhajlás, a testmozgás és a mélységi iránnyal ellentétesen haladó karok vonalai által történik. S itt ismét utalni kell az epinali Hermaphroditára s a közte és a Táncoló szatír között fennálló, fentebb (14. old.) már kimutatott ellentétre is. E szobroktól, melyeknek vonalai kizárólag a mélységi irányban¹⁷ haladnak, határozottan elüt

¹⁶ A homloknézet kérdésével ezúttal nem kell foglalkoznunk (l. fentebb, 10. old. 1. jegyzet).

¹⁷ A mélységi kompozíció néhány további példája: Ülő Hermes Herculanumból, jelenleg Nápolyban; Hypnos Madridban; Birkózó ifjúk Herkulanumból, jelenleg Nápolyban; Lépő alak Athénben, Nemz. Múz. 246; Ülő női alak (Hekler, Arcképszobrászat 204 b tábla; Ö. J. XI. 1908. Beibl. 195 kk.); Szandálját kötő Hermes; Menád

a Guggoló Aphrodite és a vele összefüggésbe hozott művek felépítése. Az utóbbiak ugyanis nemcsak a mélységet hangsúlyozzák, hanem kompozíciójuk vonalaival a szélességi dimenziót is kiemelik. Lezártóságuk azért minden irányban határozott. Minthogy pedig a Guggoló Aphrodite mesterével, Doidalsesszel együtt a harmadik századba tartozik, ennek folytán időmeghatározásunkhoz újabb támaszpontot kapunk (Klein, Rokoko, 31, 178).

Megerősíti ezt a datálást a harmadik század elejéről való Demosthenes-szobor (Stilphasen 154). Felépítésében ugyanazok a stílusalkotó elemek ismerhetők fel. A vállról merőlegesen aláereszkedő köpenyszárnyal élesen és kíméletlenül ütközik meg a mellen keresztülfutó csavart redőtömeg, mely a karok alkotta szabályos hatszöget is két részre osztja. A hatszög alsó csúcsát az összekulcsolt kezek alkotják. Az utóbbiak képezik az egész kompozíció középpontját, melyen keresztülfut a köpeny merőleges vonala is, miközben ismét felveszi az állásmotívum főirányát s ezt a felső karok körvonalaiban is tükrözteti. De még ennél a nyugodtan álló alaknál is meghatározó fontossággal bír egy nyugtalan mozgási ellentét. Az összekulcsolt kezek és a merőleges köpenyszárny által alkotott középponti rendszer ugyanis jelentékenyen eltér az alak középtengelyétől, és pedig a támasztóláb oldalába. Az eredmény: heves ellentét ennek a hatszögnek függélyes középtengelye és a pihenő lábnak meredeken más irányba térő vonalrendszere között, amely utóbbi a köpeny jobbra lejtő redőit vonja maga után. A ritmikus változatosságnak ez a mérésége a fentebb tárgyalt szobrokra emlékeztet. Hasonlóan a budapesti szobrocskához, ezt a változatosságot itt is újból összefoglalja a szinte geometriai felépítés és a megfelelően egyszerű kontúrvezetés. A Demosthenest tehát ugyanaz a plasztikai érzék formálta, melyet

szobra Drezdában. Eltekintve a két elsőtől, melyek lazább felépítésük ellenére is idetartoznak, mindezek a kompozíciók két párhuzamos, képzeletbeli sík között fejlenek ki, amennyiben hátulról előrehaladó vonalaik csak ebben a mélységi rétegben mozognak. Kivált a Menád érezteti világosan azt a formai kényszert, melynek hatása alatt áll a korához láncolt művész. A balkar erősen a jobboldalra nyúl, míg a jobbkar a vállal együtt erőszakosan hátrahúzódik. (V. ö. Treu, *Mélanges Perrot*, 320. old. 2. kép; *Fotogr. Leigziger Illustr. Ztg.* Nr. 3175. 1904 máj. 5-éről, 633. old.; *Six J. d. I.* 23. 1918. 42. 2—3. old. Amennyire a fényképek után ítélni lehet, mindkét rekonstrukció számol a most elmondottakkal. Csak a cselekvés kiegészítésében térnek el erősen egymástól.) Ide tartozik továbbá Antiochia Tychéje is. Ennél azonban már a harmadik század stílusérzékének hatásai jelentkeznek. Más helyen fogunk foglalkozni a mélységi kompozíciókkal általában. V. ö. J. d. I. 40. 1925. 892.

az iménti szobrokban is működni láttunk. Benne is az egységbe foglaló, központosító formaalkarás uralkodik, azzal a különbséggel, hogy itt nem jár vele a sok nézetre kifejtés. Az alkotásnak egyetlen, kétség nélküli főnézete van; más nézetek lehetségesek ugyan, de azoknak alárendelt szerepe azonnal nyilvánvaló.

A centrifugális mozgástól áthatott alkotások csoportjában egyrészről s a centrálisan felépített alakokban másrészről a hellenisztikus kornak két rendkívül jellegzetes komponálási módjával ismerkedtünk meg. Egyszersmind időbeli különválásukat is megállapítottuk, amennyiben az előbb említett csoport a második, az utóbbi pedig a harmadik századba tartozik. Itten és a hellenisztikus művészettel foglalkozó egyéb munkáinkban felhozott példáink természetesen távolról sem merítik ki a jelenségeknek azt a gazdagságát, melyet ezek a századok egykor nyújtottak. Ennek elénk tárását, már amennyire lehetséges, egy szélesebben megalapozott munka számára kell fenntartani. Annyi azonban bizonyos, hogy ez a két csoport a különböző korszakoknak rendkívül jellemző képviselője. Minthogy azonban minden műalkotás kifejezője a maga korának s ennek folytán ugyanazon korok termékeinek benső rokonságban kell állaniok egymással, már eleve magától értetődik, hogy az előttünk még ismeretlen, további művészi megnyilvánulások is a centrális, illetve centrifugális formával szoros benső vonatkozásokat fognak elárulni. A Kr. előtti második századot illetőleg ezt, legalább részben, más helyen már kimutattuk s előadtuk, hogy ennek a kornak többi műalkotása is szoros lényegbeli összefüggésben áll a centrifugális formával. Az így keletkező nagy egység összefoglaló, legfőbb fogalmát a tér érzékelésének módjában kerestük, amelynek ismét a kor egész szellemiségével kell összhangban állania (J. d. I. 40. 1925. 191. kk., 194. kk.).

Másrészt magától értetődik, hogy az egyes korszakoknak ilyen elkülönítése mindig bizonyos sématiszálást jelent, mindaddig, míg stíluskritikai összehasonlítások és csoportosítások útján csak viszonylagosan tudjuk megállapítani az alkotás keletkezési idejét s abszolút időmeghatározásunk alig van. Annyi bizonyos, hogy centrális és centrifugális forma között nem lehet éles határvonalat vonni, hisz a stílus-érzék átalakulása korábban a két jelenség egymásba játszik. Boëthos például a madiai Erosban (l. fentebb) határozottan centrifugális jellegű művet alkotott, míg Libát fojtogató gyermeke,¹⁸ a maga sok

¹⁸ Plinius szövegéhez l. Stilphasen 164. jegyzet.

nézete kifejlésével s minden irányban szigorúan lezárt, centrális felépítésével, még a zárt forma jellegét viseli.¹⁹ A harmadik századot jellemző komponálási mód tehát még a következő század elején is tovább él, s egy ideig kimutatható a most újonnan fellépő centrifugális formaérzék mellett. S mégis, már a Libát fojtogató gyermek is elárulja ennek az új szellemnek befolyását. Észrevehető azon a rendkívül labilis helyzeten, melyet a gyermek cselekvése és a libának ellentétesen feszülő erői adnak. A mű tehát nem tagadhatja le keletkezésének idejét, mely körülbelül a Juno Cesiével fog egybeesni (Stilphasen 172). Az utóbbi szobrot is a könnyed állás jellemzi, mely tömegszerűsége ellenére is az alakot mozgalmassá, megjelenését szinte pillanatnyivá teszi. S éppen ebben jelentkezik már a centrifugális formaérzék hatása s megkezdődik a régi forma fellazítása.

Tisztán elméleti okoskodás számára lehetségesnek látszik, hogy a centrális és zárt felépítés egészen a második század elejéig változatlan mivoltában fenntartotta magát; mintegy elkésetten, még keletkezhettek ilyenmű munkák. Ha abszolút időmegállapításokhoz akarunk jutni, ezzel is számolni kell. Ilyenmű alkotás lehetne az Antiumi leány, ha ugyan Winter helyesen állította szembe a pergamoni ülő ruhás szoborral (K. i. B. I. 258; Perg. VII. 8. tábla, 50. sz.). Az utóbbi ugyanis bizonyosan a második századba tartozik, s amennyire csonka állapotában megítélhető, a Konzervátor-palota ülő leányalakjának motívumát veszi át és továbbfejleszti azt a centrifugális komponálási mód nyugtalan formanyelvére. Winternek ez az összehasonlítása azonban nem annyira meggyőző, hogy abszolút értékű időmegállapítás alapjául szolgálhatna. A két alak arca és hajkezelése között inkább csak felületes hasonlóság áll fenn, míg stílus tekintetében meglehetősen elütőek. A pergamoni munkán a haj kezelése sokkal keményebb és merevebb,

¹⁹ Ennek a látszólagos nehézségnek áthidalására feltételezhetjük, hogy a Libát fojtogató gyermek a művész tevékenységének elején, az Eros pedig annak végén keletkezett. S ez csakugyan így is lehet, minthogy az Eroson a centrifugális komponálási mód egészen kifejtetten jelentkezik. Mindazonáltal helyesebb lesz, ha ennek az új komponálási módnak első fellépésével már a második század elején is számolunk. Talán a Barberini Faun is erre mutat. Felépítésének szerteágazó vonalait ugyanis már a centrifugális forma befolyásolta, míg az arc mintázásában még a pergamoni oltár nagy páthosza érvényesül. Ez természetesen csak időbeli közelség s a keletkezés helyére vonatkozólag nem akar semmit sem mondani. Más kapcsolatban fogjuk kimutatni, hogy az új formaérzék már a pergamoni nagy frizen is jelentkezik az alakok és az alapsík viszonyában.

az egyes fonatok vezetése szigorúbb, s minthogy közöttük árnyékolt barázdák futnak, jobban izolálhatók.

Amennyiben a maradványokból ítélni lehet, a ruha mintázása is hasonló, amint kivált a térd alatti mély és szinte kíméletlen vésővezetés mutatja. Ezzel szemben az Antiumi leány ruharedői sokkal puhábbak és hajlékonyabbak. Sokkal inkább lehetne a pergamoni nagy fríz alakjaival való összehasonlítást ajánlani. A hajkezelés itt általában dúsabb és lágyabb pl. a Nyx fején (Perg. III. 2. 25 a) tábla; Schuchhard, Meister d. gr. Frieses, 28. tábla), de sajátos fonatos jellegével mégis közelebb áll az ülőalakhoz, mint az Antiumi leányhoz. További támasztópontokat szolgáltat a ruhakezelés. Vegyük például Dionysos chitonját (Perg. III. 2. 1. tábla; Schuchhard, id. h. 3. tábla). A finom hajtékoknak rokon ábrázolását látjuk. Maguk a redők abban a módon, amint ellentétes irányú más redők alatt eltűnnek, bizonyos rokonságot árulnak el az Antiumi leányon megfigyelhető motívumokkal. Az utóbbinál is az alakot balról lezáró ráncok alatt hasonló módon tűnik el egy ellentétes redő. Az oltáron is megtalálható a köpenynek vastagra csavart tömege, mely az alakokat átszeli (Artemis és a fákllyáttartó istenség; Perg. III. 2. 8., 7. tábla). Ha így az antiumi szobor és a nagy fríz alakjai közötti hasonlóságokat megállapítottuk, egyszersmind a kézzelfogható különbségekre is rá kell mutatnunk. A pergamoni alakokon mindenekelőtt egészen hiányzik a mozdulatnak az a nyugodtsága, mely az Antiumi leányt jellemzi. Nem elég arra hivatkozni, hogy itt erősen mozgalmas alakokról van szó. Mert még a viszonylag nyugodt alakok is, aminők a moirák (id. h. 19. tábla), azt a heves, szinte taszító erőt éreztetik, mely a Juno Cesi sajátja. Megfelel ennek a test és ruha viszonya is. A redők ívelései inkább a testmozgással ellentétes irányban akarnak kilendülni, s így nemcsak a főcselekvénnyel, hanem a maguk vonalmenetével is ellentétbe kerülnek.

Ezek a lendületek merev és tördelt ívekben vezetnek, a redőhátak élesek s ennek következtében a kiemelkedések és mélyedések meg lehetőségen átmenet nélkül váltakoznak. Mindezek következtében a ruha bizonyos mértékig függetleníti magát az alak mozgásától s inkább a drapéria jellegéhez közeledve, mintegy előhírnöke a második század további folyamán megfigyelhető absztrakt és testetlen ruhakezelésnek (J. d. I. 40. 1925. 199. k. old.). Egészen más ezzel szemben az Antiumi leány ruhájának mintázása. Itt éppen a lágy és telt redők, a mélye-

déseknek és kiemelkedéseknek meneteles áthidalása s a test és ruha mozgásának harmonikus egységbenlátása azok a sajátságok, melyek az alak lényegét meghatározzák és megjelenésének tökéletes nyugalmit adják. Az Antiumi leányszobornak tehát nemcsak viszonylagos dátumát, hanem keletkezésének tényleges idejét is hajlandó vagyok a harmadik században keresni, s ezzel kapcsolatban még egyszer utalok a müncheni 252. a) sz. szoborra (Stilphasen 156).

De amiként a harmadik századot jellemző komponálási mód még a másodiknak elején is tovább él,²⁰ éppúgy a centrifugális forma előreveti árnyékát a harmadik századba. Igaz, hogy még nem jelentkezik tisztán. De pl. a nagy Ludovisi-féle gallus-csoport a maga erős feloldottságában és elágazódó kompozicionális vonalaiban már kétségtelenül az új szellemet hirdeti (Stilphasen 160). E stílusátmenet idejével ezen a helyen bővebben nem foglalkozhatunk. De ezek a példák is mutatják, hogy a századforduló idején, melyet más helyen (Stilphasen 183) a pompázó és pathetikus stílus korának nevezünk, valami új van kialakulóban, emellett azonban olyan alkotások is keletkeznek, melyek az új formaérzékből csak keveset árulnak el s általában a megelőző kor jellegét viselik. Réginek és újnak ez az egymásmellettsége talán a kortársaknak is épp olyan összeegyeztethetetlennek látszott, mint ahogy napjainkban némelyek előtt az impresszionizmus és expresszionizmus áll. De amiként ezek az utóbbi művészeti jelenségek, magasabb nézőponttól tekintve, nemcsak időbelileg, hanem szellemileg is szoros összefüggésben állanak, ugyanez mondható a zárt és nyitott komponálási módról. Belsőleg ugyanis a kettő közel rokon. Mindkét esetben a tér érzékelésének új módjával van dolgunk. Már a harmadik század elején jelentkezik a nagy térbeliség, de a századbeli kompozíciók még szinte védekeznek ellene, midőn koncentráltágukban minden oldal felé szigorúan lezárulnak. A művészi tér kezelése tehát itt centrális (J. d. I. 40. 1925. 193). A második században azután bekövetkezik az irányváltozás, vagy, hogy egy könnyen félreérthető kifejezést használjunk, a reakció. Az alkotások itt már nem zárkoznak el a való tér irányában, hanem minél nagyobb térbeliségre törekednek. Így lép fel

²⁰ L. fentebb a Libát fojtogató gyermekhez fűzött fejtegetéseket. További példákkal, melyek száma könnyen szaporítható lenne, itt nem akarunk foglalkozni. V. ö. azzal, amint alább a kapitoliumi múzeum egyik szobránál, Leány kigyóval és madárral, fogunk mondani.

a művészi térnek centrifugális kezelése,²¹ míg végül, és pedig nagyon hamar, egész következetességgel előáll a testszerű plaszticitás iránti érzék megsemmisülése, hogy helyet adjon a festői felfogásnak.²² A plasztikai érzék elsatnyulása vezet azután a másoló iskolákhoz, a klasszicizmushoz, az új attikai művészethez s általában minden retrospektív irányhoz. És éppen ezek a retrospektív irányok²³ jelentenek egy második nagy nehézséget, midőn a hellenisztikus kor alkotásait keletkezésük ideje szerint akarjuk csoportosítani. Kivált a Kr. előtti első századra gondolunk. Ekkor élnek olyan művészek, mint pl. Agasias, akik az elmúlt korszak alkotásaihoz kapcsolódnak, hol szorosan, hol szabadabban.

²¹ Az id. h. nem eléggé határozottan fogalmazza meg a harmadik és második század viszonyát a térbeliséggel kapcsolatban. Az itt adott beállítás előttem helyesebbnek látszik, mint az id. h. adott, hol a centrális és centrifugális tér magasabb főfogalom nélkül vannak szembehelyezve.

²² Amint más helyen fogom kimutatni, ide tartoznak azok a tisztán egy nézetre kifejtett csoportok, melyek közül egyet legutóbb Eduard Schmidt példászerűen ismertetett (Festschrift Arndt 99 kk. old.). Nagyon kétséges azonban a kompozíció sajátjaiból vont következtetése. Festői felfogású időben keletkezett alkotás festői jellege még nem indokolja azt a feltevést, hogy festmény után készült másolattal állunk szemben. A háttérnek Schmidt által megfigyelt vertikális (id. h. 100) nem támogathatja ezt a nézetet. Ez a vertikális, mely vagy az ábrázolást két részre osztja (Hermann—Bruckmann, 11. 19. 3. tábla) vagy a képnek egyik fontos helyén vezet le (id. h. 2., 17., 44., 68. tábla), a campaniai festőknek gyakran alkalmazott hatás-eszköze. Azt, amit számtalanszor láttak és másoltak, természetesen mintakép nélkül is alkalmazhatták. — A Schmidt által tárgyalt Hermaphrodita-csoportra vonatkozólag 1. Klein, Rokoko, 56. és Stilphasen 165.

²³ Az erős plasztikai érzéknek és az eredeti teremtménynek hiánya tette lehetővé a művészek számára, hogy a múltnak alkotásaiba beleéljék magukat s így retrospektív mozgalmat kezdjenek. A másoló tevékenység eleinte, úgy látszik, a tudatos, vagy öntudatlan átszilárdítás alakjában jelentkezik (R. M. 40. 1925. 67. kk.). H. Bulle válasza (Festschr. Arndt, 62 kk.) kitűnő fénykép-szembeállításával csak megerősített álláspontomban. Most is az a véleményem, hogy a keresztigészes Athena az V. század egyik alkotására megy vissza, s elfogadom azt a lehetőséget, hogy ez a mintakép esetleg Myron munkája volt. A másolat persze semmiképpen sem pótolhatja az eredetit, minthogy a pergamoni művész a formákat a hellenizmus nyelvére fordította át. Ezt bizonyítja továbbá H. Bullénál a fejek szembeállítása is (10—12. kép). Aki itt ötödik századi alkotást akar látni, annak előbb ki kell mutatnia, hogy a Diskoboloson és a Marsyas-csoport Athénáján feltűnő kilendülő formák és a fejnek lágy felbontottsága már az ötödik század eredeti művein párhuzamos jelenségekkel bírnak. Maga H. Bulle is elismeri, hogy a pergamoni Athéna fején hiányzik az utóbbi fejek «szabatos világossága» (73. old.). A fej tehát ugyanazt mutatja, mint a test. A szerkezeti váz csakugyan az ötödik századra megy vissza s a régi vonások itt-ott még ácsillannak, de az egészen uralkodó formakezelés már Damophon Artemisével mutatja a legközelebbi rokonságot (Br. Br. 479). A formákat

Ide tartozik, mint más példa, a római Museo Nazionale Ökölvívója. Felépítésének módja és szinte matematikai test alakját kölcsönző szigorú lezártága a harmadik századra vallanak (Stilphasen 162. k.). Szé az időbeli elhelyezés mégsem helyes. Hajkezelése ugyanis, az egymásnak szigorúan megfelelő egyes tincsekkel, már nem hellenisztikus szellemből ered, hanem klasszicisztikus felfogásmóddal egyesülő retrospektív irányzatot mutat. Így tehát ezt a munkát a Kr. előtti első századba kell helyeznünk.²⁴ Ugyanezt a retrospektív irányzatot mutatja az egész kompozíció, mely harmadik századi alkotások hatása alatt keletkezett. Ugyanez áll a Trallesi ifjúról, melyet, amíg eredetijét nem ismertem, erősen túlbecsültem. A haj itt is világosan klasszicisztikus befolyást mutat (Stilphasen 158. kk. old.). E kapcsolatban

itt is átalakítja a hellenisztikus befolyás. Továbbá ki kéne mutatni, hogy az alak fokozott mozgalmassága, mely a 14. képen látható nézetben, szemben a 13. és 15. képen közölt szobrok szigorú nyugalmával és egyszerűségével, szinte táncos nyugtalanság benyomását kelti, feltalálható-e az ötödik századi alkotásokon. Hasonló eredményre vezet a hátsó nézetek szembeállítás (3., 4. kép). H. Bulle szerint a ponderáció megváltoztatásával növelni lehet a szobor nyugodt hatását, s ez az 5. képen, bizonyos mértékig, csakugyan sikerült is. Ám az 1. és 2. képpel való összehasonlítás mutatja, mily keveset nyertünk ezáltal. Itt is tehát párhuzamos jelenséget kellene kimutatni az ötödik századból. Úgy látszik azonban, hogy az 5. képen elért viszonylagos nyugalmat csak a (H. Bulle szerint is) hamis, túlságosan lehajtott fejtartás eredményezi, amint ez a 17. képpel való összehasonlításból kitűnik (e mellett persze az alsó részt el kell fedni, mert, amint Bulle mondja, a fénykép itt eltorzítja az alakot; 66. kk. old.). De bármiként is forgassuk az alakot, a magában a felépítésben rejlő mozgási ellentétek, melyeket az idézett cikk behatóan elemez, mindig csak ugyanazok maradnak. Erre azonban H. Bulle nem terjeszkedik ki s mellőzi azt a körülményt is, hogy datálásomat, legalább részben, erre az igen fontos pontra alapítottam (Festschr. Arndt, 139., 17. jegyzet). A Kr. előtti második században ugyanis találhatók voltak analógiák. Ezért tehát, aki ezt a munkát ötödik századnak akarja mondani, mutasson ebből az időből valami hasonlót, akár eredeti alkotást, akár kifogástalan másolatot. E mellett ne csak a mozgalmasságra legyen tekintettel, hanem a ruhakezelésre is, melyhez már A. Furtwängler is a hellenisztikus művészetben talált analógiákat. A pergamoni Athena Parthenos csak az átstilizálás mértékében és a kivitelben különbözik. S ennyi elegendő is, midőn az R. M.-ben közölt fejtegetésekre utalunk. — Még csak egy kérdést! Miért kellett volna ennek a pergamoni művésznek, szemben mintaképével, a szegélyélt elhagyni? H. Bulle szerint (67. old.) ez festőien felbontja a plasztikai szegélyezés szigorúságát. Pedig a pergamoni művész ízlésének éppen ez felelt volna meg. H. Bulle kifogását tehát annál kevésbé érthetem, mert a Tralles—Cherchel-i kariatida is, mely pedig szinte mesterségesen szigorú formákat mutat (Buschor, Skulpturen Olympia, szöveg 31. old.), megtartja a szegélyélt.

²⁴ A pergamoni Zeus Ammon is valószínűleg az első századba tartozik. (VII. 1. X. tábla; Beibl. 7. a szövegben). Legalább is ez a legkorábbi dátum. Különben más helyen bővebben fogunk vele foglalkozni.

említenünk kell még egy szobrot, a nápolyi múzeum Aphrodite Kallipygosát (II. kép), mely az ellentét révén még határozottabban kiemeli a budapesti Leány egyéni jellegét. Erős koncentrátsága és zárt felépítése a harmadik század alkotásaival közös. A budapesti szobrocskával és ennek közelebbi rokonai-
val főleg abban egyezik meg, hogy határozottan sok nézetre épül fel. A körüljáró szemlélő az egymással szorosan összefűzött nézetek szakadatlan sorozatát kapja. Aligha lehet biztossággal egyetlen főnézetet találni. Hajlandók lennének talán ilyennek tekinteni a Brunn-Bruckmannnál az 578. táblához tartozó szövegben közölt 2. képet, ami a budapesti szobrocška 1. képének felelne meg. Mindkét esetben az alak, meglehetősen határozottsággal, egy ideális síkba zárul. Hogy azonban az ilyen kísérletek mennyire téves irányba vezethetnek, ezt éppen a budapesti szobrocška bizonyítja. Ha nem is akarunk itt egy meghatározott főnézetről beszélni, annyi bizonyos, hogy a művész a síkok helyett inkább a mélységi vonalvezetést hangsúlyozta. Ha tehát az Aphrodite a harmadik században keletkezett volna, Riezlernek még igaza lehetne, midőn Br. Br. 578. tábláján véli felismerni a főnézetet.

A szobor azonban nem ennek az időnek az alkotása, habár «kerekesség»-ében a szélességet és mélységet egyenletesen hangsúlyozza s bár kompozíciója szigorúan lezárt. Mindez csak azt mutatja, hogy művészenek ízlését harmadik századi alkotások befolyásolták. A munka minden ízében retrospektív jellegű s a harmadik századra nyúl vissza. Semmi olyan sincs benne, amit a klasszikus korra



II. KÉP. APHRODITE.

Nápoly.

lehetne visszavezetni. Ettől a kortól egészen idegen a középvonálnak csaknem merőleges vezetése, mely a felső és alsótest átmenet nélküli csavarodásában megtörik, továbbá a merőlegesek visszatérése a köpeny esésében s a pihenő alsó lábszárnak ezektől a vonalaktól hirtelen eltérő iránya, végül a karoknak szögletes tartása. A negyedik századbéli lágy és folyamatos ívelések egészen hiányoznak. Viszont könnyen találhatók hasonló harmadik századi alkotások, aminő éppen a budapesti szobrocška, a Konzervátorok-palotájának ülő leányalakja, a Táncoló szatír és Demosthenes szobra. Mert ez utóbbiak felépítésében is ellentétes mozdulatok uralkodnak. A kontrasztok jellege azonban más. Az Aphroditenél ugyanis hiányzik az átmenetek könnyedsége, a cselekvés elevensége s mozdulatai az utóbbi alkotásokkal szemben keveset mondóak és édeskések. Felépítése ebben az összehasonlításban a számító megszerkesztés eredményének tűnik s ugyanez áll a ruha kezeléséről is. Minden részletéből hiányzik a harmadik századi alkotások üde közvetlensége. Igaz, hogy az utóbbiaknál is, így a budapesti szobrocskán és a Demosthenesen is feltalálható a szigorú, szinte geometriai rendszeresség; ezek azonban nagy változatosságukkal és az egyes motívumok gazdagsága révén mindig elkerülik a merevség benyomását. Szemben ezekkel, az Aphroditén merő séma uralkodik úgy a felépítés egészében és a ruha elrendezésében, mint a részletek kiképzésében és a merev redővezetésben. Túláradó formagazdagság helyett csak virtuozitást látunk, mely örömet látja abban, hogy a köpeny alsórészének unalmas redőcsomói közé bravúrosan kezelt szövetgyűrődést illeszthet be. A merev redők a Kr. előtti első századra mutatnak, s lehet, hogy az alak már Augustus korába tartozik. Hideg, reprezentatív jellege legalább erre az időre emlékeztet. Mindenképpen messze áll azoktól a meleg étellel telített alkotásoktól, melyeket fentebb a harmadik századba helyeztünk s amelyek ezzel a szoborral szemben, megint összetartozásukról tesznek tanúságot.

S most még egyszer fel kell vetnünk a kérdést: mikor keletkezett a budapesti Leányszobor? Láttuk, hogy centrális felépítése, mozgalmassága és zárt formarendszere a harmadik század jellemzői. Mozgalmassága azonban még nyomát sem mutatja a «pompázó stílus» korában lassan kialakuló centrifugális komponálási módnak. Hiányzik még a Ludovisi-féle galluscsoport vonalainak feloldottsága s hiányzik benne a Juno Cesi-t és a Libát fojtogató gyermeket jellemző labilis pillanatnyiség. Időmeghatározásunk mellett tehát határozottan meg-

maradhatunk. Legfeljebb az alaknak lenti kiszélesedése s ezzel kapcsolatban a tömegszerűség utalhatna a Casa Grazioli Gyermekszobrára (Stilphasen 169). A redőzet tektonikája azonban itt sokkal világosabb, mint az említett alaknál. Mindenesetre felülmúlja szobrunkat a Kapitoliumi múzeum Leányalakja a madárral és kígyóval (Helbig-Amelung, Führer I. 876), mely mozdulatainak szögletességében és körvonalainak szigorúságában szintén a harmadik század jellegét viseli magán, súlyos tömegszerűsége azonban ennél közelebbi időre, és pedig a pergamoni ruhás-szobrok korára mutat.

A budapesti szobrocska motívumát többféleképpen foghatjuk fel (l. fentebb, 1. old. 3. jegyzet). Lehet, hogy a köpeny lesiklott a vállakról s tulajdonosa most ijedt tekintettel fordul a nagy szerencsétlenség felé. Talán valószínűbb az a némileg bágyadtabb értelmezés, hogy a leányka tetszelegve nézi szép ruháján a redők játékát. Akármint is áll a dolog, annyi bizonyos, hogy a mindennapi életnek egyszerű eseményével állunk szemben, s ez a tárgyválasztás a művészettől a köznap környezetben való odaadó elmerülést kívánt. Ez az egyszerű felfogásmód különbözteti meg leányalakunkat a negyedik század szobrairól, melyeket távolba vesző tekintetük kiemel az emberi környezetből és isteni szférákba vezet. Az Apoxyomenos is a mindennapi életből vett tárgyat ad vissza. De könnyedsége, nyugalma és távolba szárnyaló tekintete az ifjúalakot az emberek köznapisága fölé emeli s úgy szólván, heroikussá teszi. A negyedik századnak legfeljebb kis művészetében lehetne megtalálni annak a közvetlen felfogásmódnak nyomait, melyről szobrocskánk tanuskodik. De emlékezzünk csak Theokritosnál arra az asszonyra, aki a szomszédnőtől kölcsönvett ruhában páváskodik, vagy Herondas élesen megfigyelt alakjaira. S szobrocskánk hangulati tartalma nemcsak az egykorú irodalomban, hanem az egykorú szobrászatban is analógiákra talál. Ugyanaz a felfogás, mely az emberben az emberit akarja kiemelni és visszaadni, teremtetten meg Demosthenes szobrát. A negyedik század még másként ábrázolta volna őt s a hatalmas isteni adományt emelte volna ki. A harmadik század azonban a hazájáért harcoló és szenvedő embert s annak tragikus sorsát látta meg benne. Ugyanígy a mindennapi élet emberét adja vissza a Konzervátor-palota ülő Leányszobra és az Antiumi leány. Itt a feladatától egészen áthatott, áldozathozó, ájtatos templomi szolgálóleány, ott egy szeszélyes, játékoskedvű leány, aki kacéran ül a széken és tudatában van szépségének. Mintha a klasszikus forma és klasszikus

ideálok összeomlása után, Nagy Sándor és a diadochok nehéz és harcias korszakában, új komolyság és inkább a földön járó új emberiség alakult volna ki, s mintha ezek hozták volna magukkal az emberi nagyság és gyengeség iránti mélyebb megértést. Ez egyszerű fel-fogásmód azonban nemcsak a negyedik század szellemétől különbözik; ugyanilyen mértékben elüt a középső hellenisztikus korszak pompaszeretetétől is és a késő hellenizmus színpadiasságától.²⁵

Göttingen.

Gerhard Krahmer.

²⁵ A Museo Nazionale Ökölvívó szobrának a 26. oldalon javasolt datálását a legújabbban előkerült művészjelzés véglegesen megerősítette. (Guido Kaschnitz Gnomon 1927 S. 190.)

A NEOLITHIKUM BODROGKERESZTURON.

Az 1926. év tavaszán kezdték meg Bodrogkereszturon a Tokaj felé vezető országút kiépítését az erős könyökben délkeletre forduló Bodrog folyásával párhuzamosan. Minthogy ezt az utat a Bodrog áradásai állandóan veszélyeztetik, megfelelő alapépítménnyel gátszerűen építették meg az úttestet s e felépítéshez a földet az út mellől vették el. A földvétele alkalmával a falu végső házai, tehát az ú. n. «Kutyasor» és a tégláégető között kb. 400 m hosszan elterülő Venglarcsik-féle telket, amely azelőtt nyugati irányban szelíden emelkedő partot alkotott, az úttesttől kb. 30 m távolságra egyenesen levágták, úgy, hogy az most egy átlagosan 2 m magas falat képez. Az így nyert profilban kultúrrétegek nyomai látszanak, tűzpadokkal, konyhahulladékokkal, cserepekkel és kőeszközökkel.

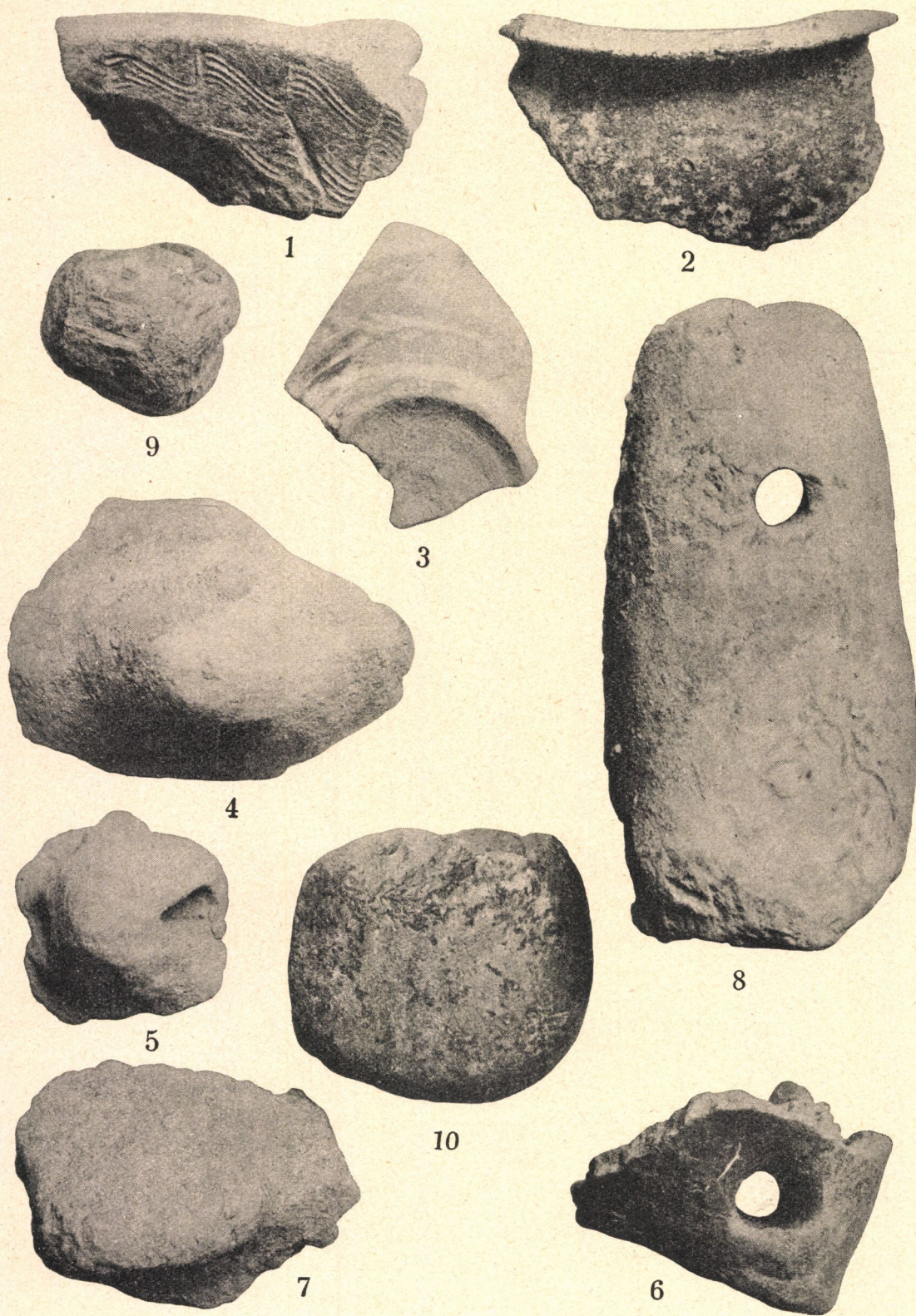
Jóllehet a földvétele alkalmával igen sok leletnek kellett a felszínre jönnie és az egész vidéken köztudomású, hogy Bodrogkereszturon, a falu északi oldalán a Nemzeti Múzeum az utóbbi évek folyamán is *Bella Lajos* és *dr. Hillebrand Jenő* vezetésével ásatásokat végeztet, mégis, sem az útépitést vezető mérnökök, sem a munkások Bodrogkeresztur ez újabb őskori lelőhelyéről nem tudósították a Nemzeti Múzeumot.

A nyár folyamán gróf Széchenyi-Wolkenstein Ernő, a falu nagybirtokosa tudomást szerzett a leletekről és azonnal értesítette a Nemzeti Múzeumot, egyben felajánlotta, hogy az ásatás költségeit hajlandó vállalni. Megragadjuk az alkalmat, hogy Széchenyi-Wolkenstein Ernő gróf úr ez újabb áldozatkészségeért e helyütt is hálás köszönetet mondjunk. Az ezt megelőző ásatások az ő birtokán folytak, a nemes gróf legteljesebb erkölcsi és anyagi támogatása mellett.

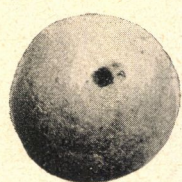
Az értesítés vétele után a Nemzeti Múzeum megbízásából múlt év szeptember havában a jelzett helyen négynapos próbaásatást végeztem, melynek az volt a célja, hogy megállapítsam ez újabb telep egyes kultúrrétegeit és azok korát. Minthogy kevés idő és csekély

munkaerő állott rendelkezésemre, ezért a földvétel alkalmával létesült fal mentén, tehát észak-déli irányban két méter szélességben és 12 méter hosszan átvizsgáltam a rétegeket, melynek alapján a következőket állapítottam meg:

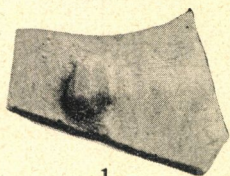
Közvetlenül a humus alatt, kb. 30–40 cm mélyen, korai középkori cserepekre bukkantam (12. kép, 1., 2.), szürkésszínű, finoman iszapolt agyagból korongon készült La-Tène-kori cserepek társaságában (12. kép, 3.). Ez a legfelsőbb réteg tehát feltétlenül bolygatott réteg, amelyet mély szántás alkalmával ma is elér az ekevas. A próbaárok északi falától számított 70 cm távolságban és 90 cm mélyen egy kövekkel körülrakott, 120 cm átmérőjű tűzpadra értem, amelyet hamuréteg borított. A tűzpad fölött és ettől lefelé mindig tömegesebben fordultak elő kova- és obszidián szilánkok, repeszdarabok, pengécskék és apróbb-nagyobb nucleusok. A tűzpad magasságában és ettől lefelé kb. 1,30 méterig a réteg tele volt síma, sárgás és szürkés, meglehetősen durván készített, de külső és belső felületén símára csiszolt cserépdarabokkal, amelyeknek egyikét-másikat kis bütykök díszítették (13. kép, 1–8.). Ezek a bütykök vagy gombszerűek, vagy félgömbalakúak, illetőleg hosszúkás, lapos, vízszintesen vagy függőlegesen álló dudorok, melyek ez utóbbi alakban nemcsak díszként, hanem egyúttal fülként is szolgáltak, mint ezt a 13. kép, 7. és 8. mutatja, melyek közül az előbbi át van fúrva. Elvértve előfordult ugyanabban a rétegben körömbenyomásokkal díszített cserépdarab is (lásd 13. kép, 9.). Ehhez a kerámiához tartoznak a 12. képen a 4., 5. és 6. sz. csúcsos edényfülek, továbbá az ugyanitt 7. sz. a. ábrázolt széles, lapos edényfogantyú, a 13. képen 10. és 11. szám alatt ábrázolt agyagkarika töredéke, illetőleg kis edényfül. De ide tartozik egy kis csöveslábú edény fenéktöredéke is (14. kép, 1.), melynek a csöves lába az ebben a kultúrában szokásos hosszúkás csöves lábaktól eltérően meglehetősen kurta. Az előbb említett tűzpaddal egy magasságban, tehát 90 cm mélyen és az északi parttól számítva 9,4 m távolságra egy újabb és teljesen keményre göndölt tűzpadot találtam, melynek legkisebb átmérője 90 cm, legnagyobb átmérője 96 cm volt s e tűzpad mellett feküdt a 12. képen 8. szám alatt ábrázolt kerek átmetszetű, csaknem hengeralakú átfúrt tűzkúp és a tűzpad felett levő hamurétegben pedig szájával lefelé a lapos, durva agyagból készült és sárgásszínű agyagedényke, melynek magassága mindössze 6 cm., szájának nyílása 10 cm. és aljának átmérője 8,5 cm.



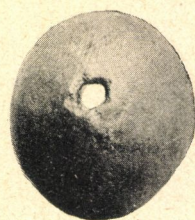
12. KÉP.



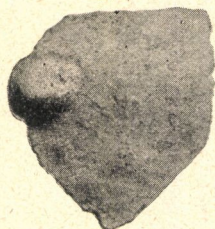
14



1



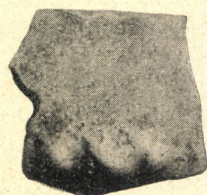
15



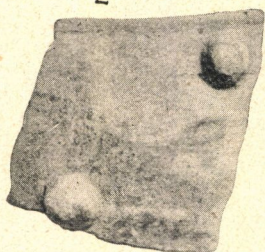
2



7



5



3



4



6



10



9



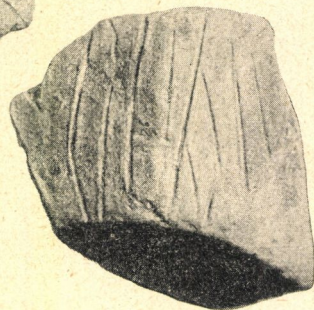
8



11



16



13



12

13. KÉP.

(14. kép, 2.). A két egymástól elég nagy távolságra lévő tűzpad között más lakásnak vagy putrinak a nyomára nem akadtam, sőt a tűzpadok környékén a talajréteg sem utalt földbe vájt putrira, ellenben a cserepek között vesszőfalsározásnak a töredékeit találtam. E telepen tehát lakásul a földbe csak kevésbé mélyített, egyébként sározott vesszőfalú kunyhókat használtak. Cserepek nagyobb tömegben csak a tűzpadok környékén voltak találhatóak, ellenben nucleusok, szilánkok, kova- és obszidiánpengék meglehetősen nagy számmal fordultak elő. Amint azonban ezt a réteget elhagytam, lejjebbmenve, feltűnő volt a néhol 15–20 cm vastag rétegben húzódó uniókagylóréteg, amely az elég gyakran előforduló állati csontokkal együtt a lakó-



14. KÉP.

telep konyhahulladékát alkotta. Ebből a rétegből származik még két ütőkő (12. kép, 9. és 10.) és 3 darab töredékben talált lapos őrlőkő.

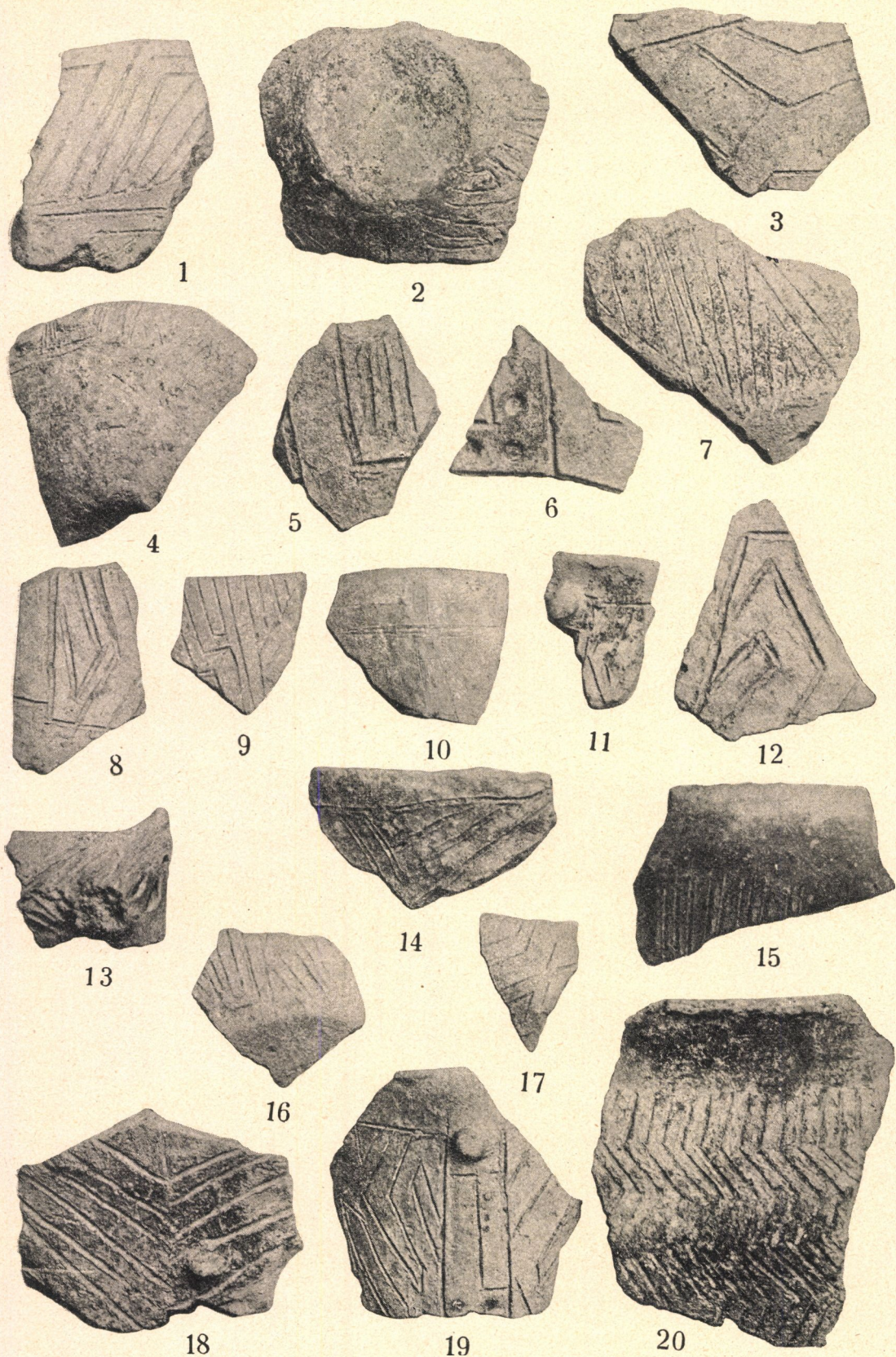
A fent ismertetett síma, bütykös díszítésű kerámia, amely Bodroghereszturon a Hillebrand—Bella-féle ásatások útján már megismert rézkori kerámiához tartozik, előfordult 1,30 méter mélységben is és itt keveredett a lakótelep legalsóbb kultúrrétegének kerámiájával, amely kultúrréteg 1,8 méter mélységig ment le, tehát kb. fél méter vastag volt. Ezalatt a réteg alatt a már teljesen steril sárgás agyagból álló eleven föld kezdődött. Az eddig ismertetett rétegek Bodroghereszturon számunkra nem hoztak semmi újat, de annál érdekesebb volt az itt kezdődő kultúrréteg, mely megismertette velünk a síma, bütykös díszítésű rézkori kerámiát közvetlenül megelőző s ezt a neolithikummal egybekapcsoló végső neolithikus kerámiát. Ez az új kerámia a vonaldíszes kerámiához tartozik, illetőleg annak spirálmeander díszítésű periódusába s így végeredményben a szalag-

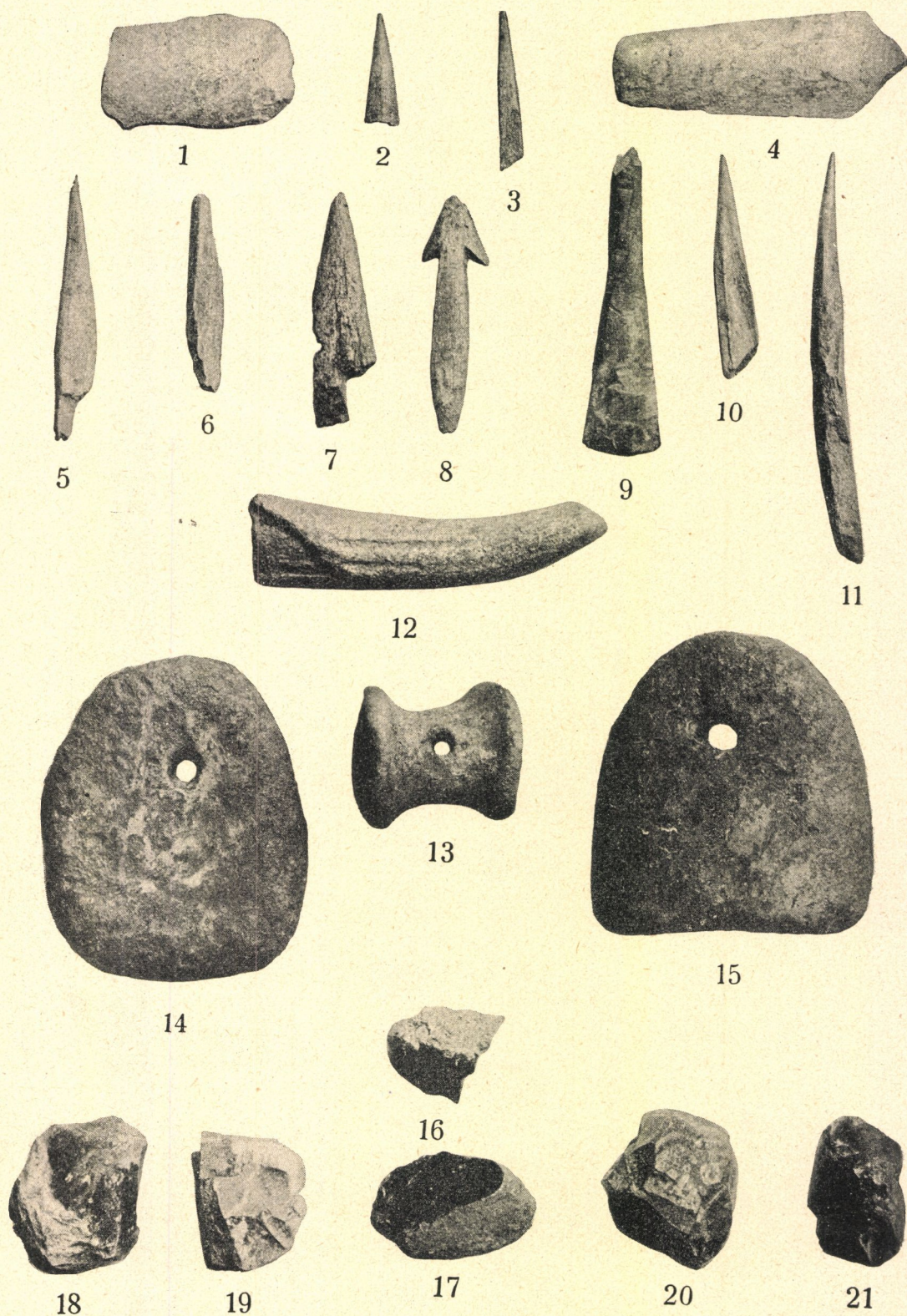
díszes kerámiához vezethető vissza. A díszítés erősen bemélyített, néhol durván, másutt finomabban kiképezve, sőt amint egy edénytöredéken (15. kép, 10.) látható, csak karcolt egyenes vonalából áll, amelyek hol vertikálisan, hol horizontálisan, legtöbbször egymással párhuzamosan, de igen gyakran zezugos irányban és sokszor lépcsőzetesen futnak. Az edények kívülről legtöbbször sárgás-szürkés színűek, belül inkább feketések. A 15. kép 12. számú cserepén pedig piros és feketés festés nyomai látszanak. Egyébként az edények kikészítése durvább és faluk is vastagabb, mint a bükki kerámiánál. Az egyenesen futó és hirtelenül irányt változtató vonalak vezetésében rendszert, szabályt nem találunk, azért ez a hely-kitöltésre törekvő, bizarr módon, szeszélyesen vésett vonaldísz úgy hat reánk, mint egy stílusban, elgondolásban egységes és a vonalak vezetésében szinte művészi magaslatra jutott, elfinomult kerámia degenerált sarja. Hogy ez az érzésünk valóban igazolást is nyer, ezt az alábbiakban fogjuk látni.

A vonaldíszon kívül, amelyről feltehető, hogy sokszor inkrusztációval is párosult, még két igen fontos díszítő motívumot találunk a réteg edénytöredékein. Az egyik az apró kis dudor vagy bütyök (1. 15. kép, 4., 11., 18. és 19.), a másik pedig az ennek negatívjaként ható bemélyített pontos díszítés (1. 15. kép, 6.). Különösen fontos a bütyök-díszítés, mert ez a neolithikum kerámiájában itt jelentkezik először és a rétegek közvetlen egymásutánja mellett elsőrangú bizonyíték arra vonatkozólag is, hogy Bodrogkeresztúron a felette levő rézkori kerámiában egyetlen díszként szereplő bütyök innen nyeri eredetét. A két kultúrát összekötő láncszem tehát megvan.

Ebből a rétegből származik egy állatidol csonka darabja is (lásd 15. kép, 13.), mely derékban eltörve az állat hátsó részét ábrázolja, az állat nemének erős hangsúlyozásával. A töredék hossza a gerincen 5 cm; a két hátulsó láb szintén csonka. A test két oldalán, sőt a hason is ugyanazt a vonaldíszet találjuk, amit az edényeken. Az idolkészítés korai példányát üdvözölhetjük benne, sajnos, elég csonka állapotban.

A vonaldíszre vonatkozólag fontosnak tartom még megjegyezni, hogy azt az edény szájánál mindig egy vízszintesen és a peremmel párhuzamosan futó vonal zárja le. Az edények alakja kerek vagy szegletes, igen kevés vagy legtöbbször semmi öblösödéssel és a kerek, vagy szegletes alaphoz kiindulva az edény alakja a száj felé egyenesen szélesedik. Ennek megfelelően az edény szája is egyenes, kivéve





a 15. képen 15. és 20. szám alatt látható szájtöredékeknél, melyeknél az előbbi szája befelé hajlik, a perem kissé csipkézett, vonaldíszje is elütő az előbbiektől, ellenben a cserép belső oldalán ugyanazt a zégzugos vonaldíszje találjuk. Az utóbbinál a száj széle kifelé hajló, a töredék hasasodást mutat és a vonaldíszje hasonló ahhoz a halgerincdíszítéshez, amely a badeni kultúrában is megtalálható. Ezek azonban a kerámia egységes képében csak kivételnek tekinthetők.

A réteg alján tüzelési nyomokkal többhelyütt is találkoztam, de kimondott tűzpadra már nem akadtam. Éppígy a talaj képében putrifalak sem voltak megállapíthatók. De ebben a rétegben kb. 180 cm mélyen találtam a 14. képen 3. sz. a. ábrázolt 6 cm magas és 5 cm széles, igen durván és idomtalanul készített kis agyagbögrecskét, továbbá 6 darab egész és 1 darab csonka, átfűrt, golyó vagy duplakúpalakú 3–4 cm magas agyaggyöngyöt (13. kép, 14. és 15.), az 16. kép, 14. és 15. ábráján látható 2 darab lapos, átfűrt szövőszéknehezéket és egy cérnaorsóhoz hasonló, 43 mm magas kis agyagtárgyat (16. kép, 13.).

A 16. képen 1–12. számok alatt ábrázolt bőrfejtők, munkált csontok és csontárok között figyelemreméltó a 7. és 8. szám alatt ábrázolt két kis harpuna.

A fentemlített kova- és obszidiánpengék és nucleusok ebben a rétegben is igen sűrűen fordultak elő (1. 16. kép, 16–21. és 17. kép, 1–32.). Sőt az alsó rétegben egész mikrolithikus finomságú pengécskéket is találtam (17. kép, 16., 17., 20., 22., 24., 27–29.) és egy vakarót is elég ügyes retouche-okkal (17. kép, 4.).

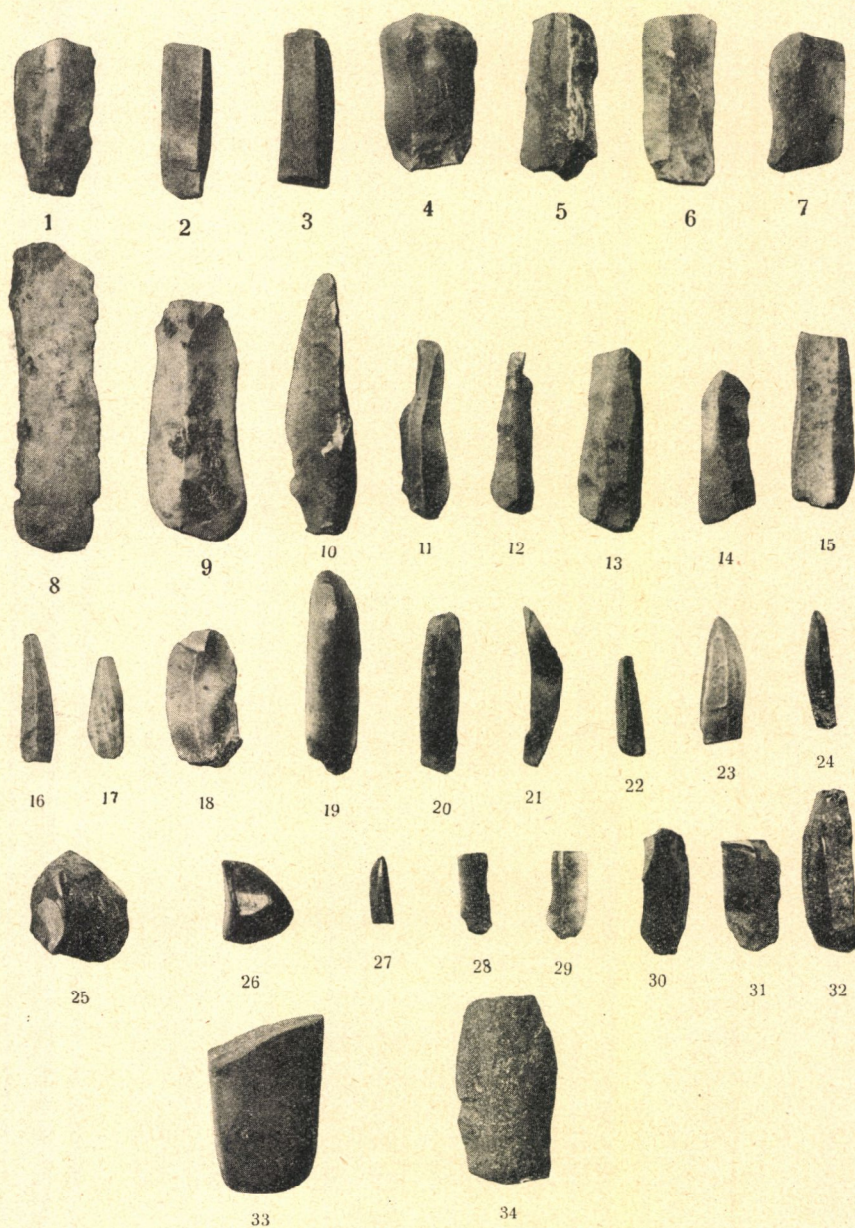
Kőbaltának nagy sajnálatomra csak két töredékét találtam (17. kép, 33–34.), amelyek eredeti ép formájukról nem sokat árulnak el. A 33. szám alatt ábrázolt darab gyalualakú balta töredéke is lehet.

A próbaásatás ezzel befejeződött, de az eddig előkerült leletek szükségessé és kíváncsisá teszik a telep teljes feltárását.

*

Ez az ásatás azonban nagyjelentőségű volt már csak azért is, mert nemcsak lehetővé tette ez új rétegnek Bodrogkeresztur relatív kronológiájába való beállítását, de világosságot hozott a magyarországi neolitikum kérdésébe is.

A Hillebrand—Bella-féle ásatások idáig egy rézkori sírmezőben folytak, amelyek bizonyítékokkal szolgáltak a magyarországi különálló rézkor létezésére és kultúrájára vonatkozólag, amelyet a csöveslábú



17. KÉP.

edényeken kívül a síma bütykös díszítésű kerámia jellemzett. E sírok alatt azonban 0,5—1,0 méterre megtalálták a bükki kultúra emlékeit, tehát a szalagdíszes kerámia legjobb produktumait. Sőt valamivel ezek

felett polychrom festett kerámiát is találtak, amelyen a ráfestett vonaldíszítesen kívül megtalálható kezdetleges formában a fentismertetett fiatalabb vonaldíszes kerámia jellemző díszítése: a mélyített vonaldísz, a peremmel párhuzamosan futó mélyített vonallal (lásd 18. kép, 1—4.). A mélyített vonaldísz itt tehát a festett díszítéssel váltakozik, éppúgy, mint a Prága mellett talált két bombaedényen (Šarka és Podbaba).

Ezt a variációt azonban nemcsak itt találjuk meg, hanem képviselve vannak ezek már a *Visegrádi János* által Sátoraljaújhelyen, a Ronyva-patak csatornája mentén összegyűjtött cserepek között is, amelyeket két ízben is publikált az *Archæologiai Értesítőben*.¹ Itt az 1907-es kötet 282. oldalán levő 8. ábra, továbbá a 284. oldalon az 1. kép 12. ábrája tisztán mutatja ezt a variációt, sőt a sátoraljaújhelyi telep még egy igen fontos adattal szolgál. Az egyenesvonalú mélyített díszítés mellett ugyanis megtaláljuk itt a bükki kultúra mélyített díszű kerámiáját is és az ezt jellemző nagyon fejlett és változatosan szép ornamentikát nem bemélyítve, hanem az edényre ráfestve is. Mint festett edény, megvan már itt a csöveslábú edény legkezdetlegesebb formája is. (*Arch. Ért.* 1912. évf. 259. o. 8. ábra.) Ebből következik, hogy maga az edényfestés technikája nem korhatározó, mert az megvan már a mélyített vonaldísszel párhuzamosan a neolitikum virágkorában is.

O. Menghin a neolitikum kultúrköreivel foglalkozó munkájában megemlékezik már a bükki kultúráról is, amely a külföld, sőt a hazai kutatás előtt is még meglehetősen ismeretlen és ez összefoglalásában a bükki kultúrát a festett kerámiából s végeredményben a «Lengyel kultúrából» származtatja.² Nem akarunk e helyütt sem vele, sem mindazokkal a külföldi kutatókkal, *Hoernes*, *Reinecke*, *H. Schmidt*-tel vitatkozni, akik idáig a magyarországi neolitikum kérdésével foglalkoztak. Ők bizonyára kényszerből vállalkoztak olyan munkára, amelyet magyar kutatóknak kellett volna elvégezni s minthogy pontos megfigyeléseken alapuló szakszerű ásatásból származó anyag nem állott rendelkezésükre, a tévedéseket nem lehet hibájukul felróni. A vitatkozás helyett tehát szegezzük le a tényeket.

¹ *Visegrádi János*: Festett cserépedénytöredékek a sátoraljaújhelyi őstelepről. *Arch. Ért.* 1907. 279—287. o. — *Visegrádi János*: A sátoraljaújhelyi őstelep. *Arch. Ért.* 1912. 244—261. o.

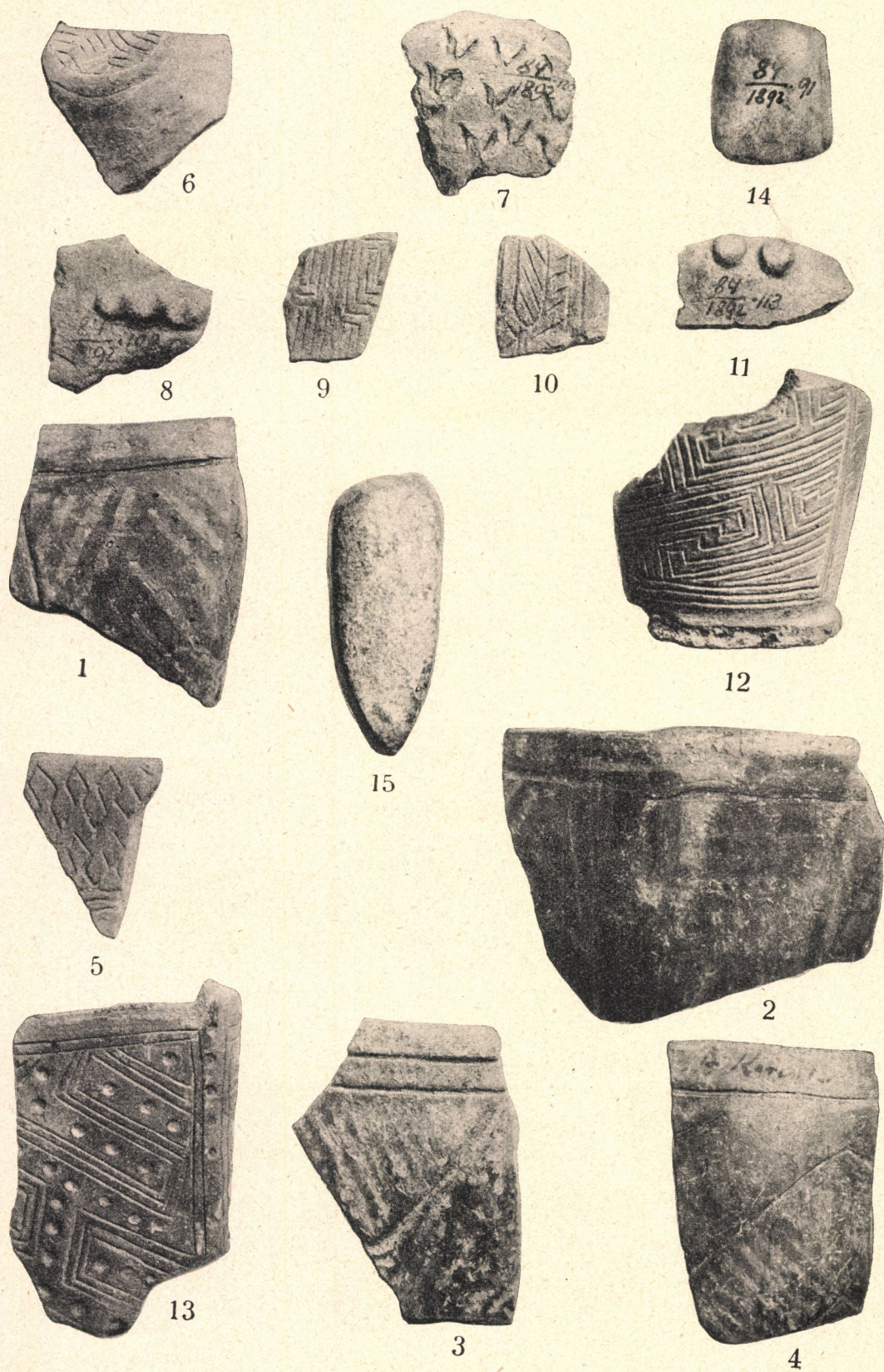
² *Hoernes—Menghin*: *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa*. Wien, 1925. 781. o.

Bodrogkeresztúron a legrégebb neolithikus kultúra: a bükki kultúra. Ennél régibb neolithikus kultúrát különben teljes határozottsággal Magyarország más vidékén sem tudunk ma még kimutatni. Itt tehát a jövő kutatásra még nagy feladatok várnak. Kerámiájának fő jellegzetessége az edények bombaformája (későbbi fejlődésében szegletes edény is), az anyag finom iszapolása mellett az aránylag vékony edényfalak, szürkés-sárgás vagy feketés alaptónus, szorosan egymás mellett párhuzamosan futó, mélyített vonalakból álló szalagdíszítés. E leggyakrabban előforduló ornemens mellett azonban, különösen a barlangokból (Aggtelek, Büdöspeszt stb.) előkerült kerámiánál a változatoknak akkora skálájával találkozunk, amelyet semmi más kultúra felmutatni nem tud, s amelyeket leírni és rendszerbe foglalni szinte lehetetlenség. Sokkal célravezetőbb lesz majd e kultúrával külön foglalkozó munkánkban e variációkat illusztrative bemutatni. Ezzel egyidejű és ennek a kultúrának egy másik megnyilvánulása a polychrom festett kerámia, amely vonalvezetésében az előbbit utánozza. Kőeszközök tekintetében e kultúra kísérője a trapézalakú és széles-fokú balta mellett a gyalualakú balta.

A bükki kultúrához közvetlenül csatlakozik a kivitelben már kevésbé finom és bizonyos dekadenciát mutató, zezugos vonalban vagy meanderben futó mélyített vonaldísszel jelentkező kultúra, tehát a *vonaldíszes kerámia*, amelyhez az átmenetet a festett és mélyített vonalú edényekben találhatjuk meg, nemcsak a technikát és az ornamentikát, hanem ami bizonyára még fontosabb, a srtigraphiát illetőleg is. A vonaldísz mellett nem ismeretlen itt már az ujj-, illetőleg a körömbenyomásos díszítés sem és megtaláljuk a mélyített pontdíszítést, sőt a bütyökdíszítést is, amely viszont átvezet bennünket a kilyuggatott csöveslábú és síma, legföljebb bütykökkel díszített kerámiával szolgáló újabb kultúrához, amelyben már a réz sem ismeretlen s amelyet mi ezért és más egyéb nyomós okok miatt legalább itt Magyarországon bátran nevezhetünk már rézkori kultúrának.

E szerint tehát a Bodrogkeresztúron újonnan megismert réteg — ha a rézkori kultúrát különállónak vesszük — a neolithikum végső kultúrájának tekinthető és ez táplálta a rákövetkező rézkori kultúra gyökereit.

Ha pedig ezt a három, folytonosságában szakadatlan kultúrát fejlődésében szemmel kísérjük, úgy megfigyelhetjük és visszafejlődésében nyomról-nyomra követhetjük azt a dekadenciát is, amely e kul-

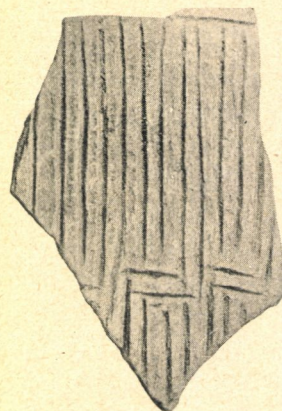




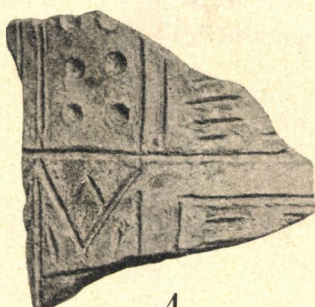
1



2



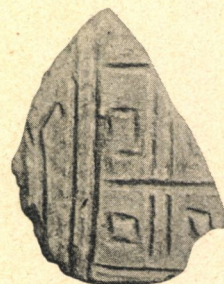
3



4



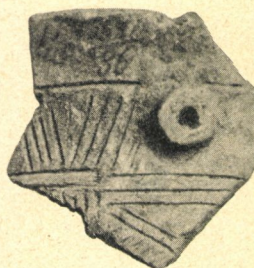
5



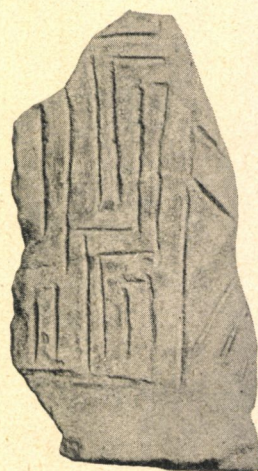
6



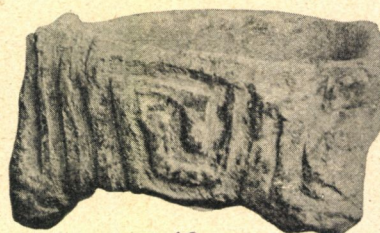
9



7



8



10

túrák életében a pompázó és stílusos bükki kerámiától a szeszélyesen és rendszertelenül vezetett vonaldíszzen át a díszítés teljes eltűnéséig, tehát a síma, bütykös kerámiához vezet. Ha e dekadencia okát keresünk, úgy bajos volna arra ma még határozott feleletet adni. Mondhatnók azt is, hogy e díszítési technika kiélte magát és a kerámiával foglalkozó házi ipar a díszítésben új utakat keresett, még pedig a bütyök-díszítésen át, amely később, már a bronzkorban a dudoros díszítéshez vezetett. Merészebb fantáziával kereshetnénk az okot a népszellem változásában is. De talán legtöbb joggal gondolhatunk népmozgalmakra, az őslakókat kiszorító vagy megzavaró új törzsek, népek bevándorlására, mert így lesz az is érthető, hogy a bükki kultúra embere egy időben megint a barlangokban húzta meg magát.

A bodrogkereszturi új réteg stratigraphiájának és relatív kronológiájának megismerése világosságot vet több, különösen a Tisza mentén jelentkező s eddig még csak leleteiben ismert neolithikus telep kronológiájára is s egyúttal megcáfolja azt az idáig elég nagy körben elterjedt véleményt, hogy a lengyeli őstelep (Tolna m.), tehát az ú. n. «Lengyeli kultúra» a legrégebb eddig ismert magyarországi neolithikus kultúra.

Sátoraljaújhely, Bodrogkeresztur után északkeletre *Munkács* (a munkácsi Kishegyről edénytöredékek Lehóczky Tivadar gyűjteményében), délnyugat felé *Tiszapolgár* ugyanennek, tehát a végső neolithikus, zezugos vonaldíszű kultúrának a hordozója. Ez utóbbi helyen dr. Bender Béla miskolci orvos még publikálatlan gyűjtéséből ugyanezt a zezugos díszű kerámiát kapjuk meg, csak hogy a bemélyítés helyett sárgás-vereses alapra *fehéren festve*, még pedig annyira vastagon, plasztikusan, hogy a díszítés az alaptól kiemelkedve relief-szerűen hat. (Pseudofestett kerámia, minthogy a díszítés az égetés után lett ráfestve.) Ezt a kerámiát illusztrációban nem tudom bemutatni, de közlöm helyette a 20. képen a dr. Mahler Ede ásatásából *Somodorról* (Somogy m.) származó csöveslábú edénynek töredékeit, amelyek ugyanehhez a kultúrához tartoznak és bizonyosságul szolgálnak arra vonatkozólag, hogy ez a kultúra nem volt helyi jelenség, hanem a Dunántúlra is átterjedt. Ide kapcsolódik tehát Lengyel is, nemcsak a festési technika miatt, hanem többek között a zezugos vonaldísz miatt is, mely a lengyeli szegletes edényeken is jelentkezik.³

³ Hoernes—Menghin: Urgeschichte der Bildenden Kunst in Europa. Wien, 1925. 257. o. A táblán a legfelső sorban lévő jobbszélső szegletes edényke.

Éppen megfordítottja áll tehát annak, amit Menghin állít, mert nem a bükki kultúra származik a lengyeli kultúrából, hanem, amint ezt már fennebb láttuk, ez utóbbi éppen abból vezethető le. Hogy azután Lengyelen át délen egész Butmirig, nyugaton és északon Ausztriában, Morva- és Csehországban is érezhető e kultúra befolyása, az érthetővé lesz már csak a Hegyaljáról származó obszidián elterjedésével kapcsolatban is. Fontos különben itt annak a megállapítása is, hogy a bükki kultúrát Dunántúlon még nem találtuk meg, a gócpont tehát mindenesetre a Hegyalja vidéke és a Bükkhegység. Ellenben a fiatalabb zezugos vonalú kerámia Dunántúlon másutt is jelentkezik, pl. *Koroncón* (Győr m.) (l. 19. kép, 9.)

A Tisza mentén *Tiszafüred*, Heves megyében *Ráboly pusztá* (Poroszló mellett) ugyancsak e fiatalabb vonaldíszes kerámia fontos állomásai.⁴

Szentesen a berekben és a Tűzkövesnek nevezett halmon az 1890-es években Farkas Sándor gyűjtötte össze a végső neolithikum kultúrájának emlékeit, amelyeknek jellemző darabjait a 18. kép 6—15. ábráin, illetőleg a 19. kép 1—8. ábráin mutatjuk be.⁵ A zezugos és a meanderben futó mélyített vonaldísz mellett megtaláljuk ezeknél is a mélyített pontdísz (18. kép, 13. és 8. kép, 1. és 4.), továbbá a bütyökdísz (18. kép, 11.), sőt ezeken kívül az átfűrt és fülként szolgáló bütyökdíszítést is (l. 19. kép, 7.), amely a vonaldísz mellett a telepet szorosan összeköti a Kisléghi Nagy Gyula által átkutatott *őscsanádi* neolithikus teleppel, amelynek egyik igen jellegzetes edényét a 21. képen közöljük. Ez az őscsanádi kerámia ismét egyesíti a mélyített vonaldísz az edényfestéssel, minthogy az edények egyébként szürke alapszínű falán a vonaldíszek köze veresre, illetőleg feketésszürkére van festve. De ezt a variációt megtaláljuk Szentesen is (19. kép, 6. sz.) és Bodrogkeresztúron is (15. kép, 12.). Újabb bizonyíték a két díszítési technika egyidejűsége mellett!⁶

⁴ *Wosinszky*: Adatok az őskori mészbetétes agyagművességhez. Arch. Ért. 1904. 213. o. 2. és 3. ábra. Wosinszky e neolithikus kerámiát itt helytelenül összekeveri a bronzkori mészbetétes edényekkel.

⁵ A szentesi edénytöredékek egy részét már P. Reinecke is közölte az Arch. Ért. 1896. évfolyamában. A neolithkori szalagdíszű kerámika magyarországi csoportja. 289—294. o. A és B tábla és megemlékezik ott a Munkácsról származó edénytöredékekről is. Továbbá *Hoernes*: Die neolithische Keramik in Österreich. Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission. 1905. 19. o. Fig. 32 és 39.

⁶ E cikk megírása óta dr. Fettich Nándor Kenézlőn, Bodrogkeresztúr közelében honfoglaláskori sírok alatt talált pseudofestett kerámiát, hasonlóra bukkant



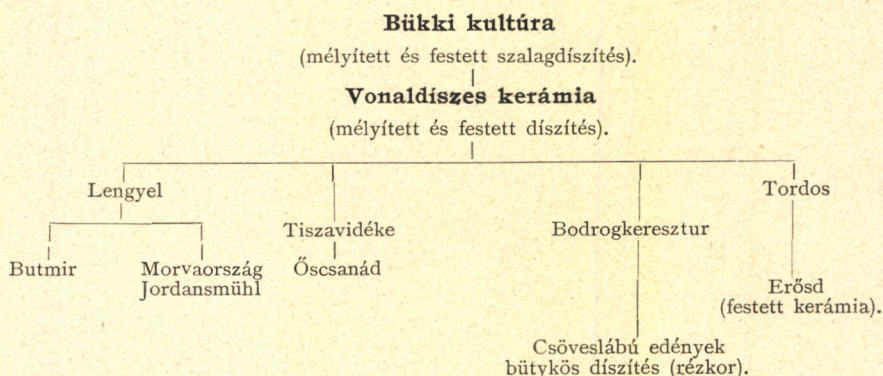
20. KÉP.

dr. Zoltai Lajos pár évvel ezelőtt a Berettyóújfalu mellett levő Herpályi földváron, ahol a Nemzeti Múzeum részéről Louis C. G. Clarke és dr. Márton Lajos részvételével e sorok írója most fejezte be az ásatásokat, amelyek igazolták és kiegészítették a fent elmondottakat s amelyeknek eredményét legközelebb fogjuk ismertetni.

A további rokonságot kutatva Erdélybe érünk és a 19. kép 10. ábráján látható háromlábú, belülről sekélyen mélyített kis edény, amely *Gyulafehérvár* környékéről származik és a Nemzeti Múzeum birtokában van, külső díszítésében igazolja ezt a rokonságot. Ehhez teljesen hasonló edény került elő *Tordoson* is,⁷ ámbar ez a lelőhely e kultúrával való szoros összeköttetését egyéb leleteivel is bizonyítja. Tordos pedig egy további láncszem *Erősd* és *Brassó* vidékének festett keramikájához. Itt tehát viszont H. Schmidtnek kell ellentmondanunk, aki a festett kerámiát Erdélyből származtatja.⁸

Ebből a kultúrából származónak kell tekintenünk *Békésszarvas*,⁹ *Óbessenyő*,¹⁰ az *arankavidéki* halmok¹¹ és *Petris*¹² neolithikus telepeit is, amelyek a vonaldíszes kerámiával igen sok rokonságot árulnak el.

Az itt elmondottak alapján tehát Magyarország eddig *sratigraphia*ilag is ismert neolithikus kultúráira vonatkozólag az alábbi relatív kronológiát állapíthatjuk meg, kiindulva abból, hogy a «bükki kultúra» a neolithikum virágkorába esik, az ezt megelőző kultúrák megállapítása pedig a jövő feladatai közé tartozik.



Ha már most egy velünk szomszédos régió relatív kronológiáját nézzük, úgy azt látjuk, hogy pl. a Morvaország részére Palliardi

⁷ H. Schmidt: Tordos. Zeitschrift f. Ethn. 1903. 450. o., továbbá l. a 444. és 445. o. Fig. 20—23.

⁸ H. Schmidt: Vorgeschichte Europas. Leipzig. 1924. S. 56.

⁹ Ifj. Krecsmarik Ferenc: A békésszarvasi őstelepek. Arch. Ért. 1915. 27—41. o.

¹⁰ Kisléghi Nagy Gyula: Az óbessenyői őstelep. Arch. Ért. 1911. 147—164. o.

¹¹ Kisléghi Nagy Gyula: Arankavidéki halmok. (Torontál m.) Arch. Ért. 1907. 266—279. o.

¹² Orosz Endre: A «Petris-i» őstelep Szamosújvárt. Arch. Ért. 1901. 147.

által megállapított relatív kronológia a mienkkel nincs ellentétben, minthogy a sorrend ott a következő:¹³

1. Linear (Spiral-Meander Keramik).
2. Stichbandkeramik.
3. Bemalte Keramik.
4. Westeuropäische Pfahlbau- u. nordische Keramik.
5. Schnurkeramik.



21. KÉP.

Amint látjuk, a mi legősibb kultúránk, a «bükki kultúra» itt hiányzik, de a Linearkeramikban annál erősebben érezhető a mi vonaldiszes kultúránk hatása, amint hogy természetes az is, hogy e régióban a további fejlődés folyamán a nyugati és északi hatások is érvényesültek. A zsinórdíszes kerámia egyébként már az æneolithikumhoz tartozik. Ez utóbbi korszak, azaz nálunk a rézkor kultúrájára nézve pedig Hillebrand Jenő kutatásai fognak világosságot hozni. *Dr. Tompa Ferenc.*

¹³ *J. Palliardi*: Die relative Chronologie der jüngeren Steinzeit in Mähren. Wiener Präh. Zeitschrift. 1914. 257. o.



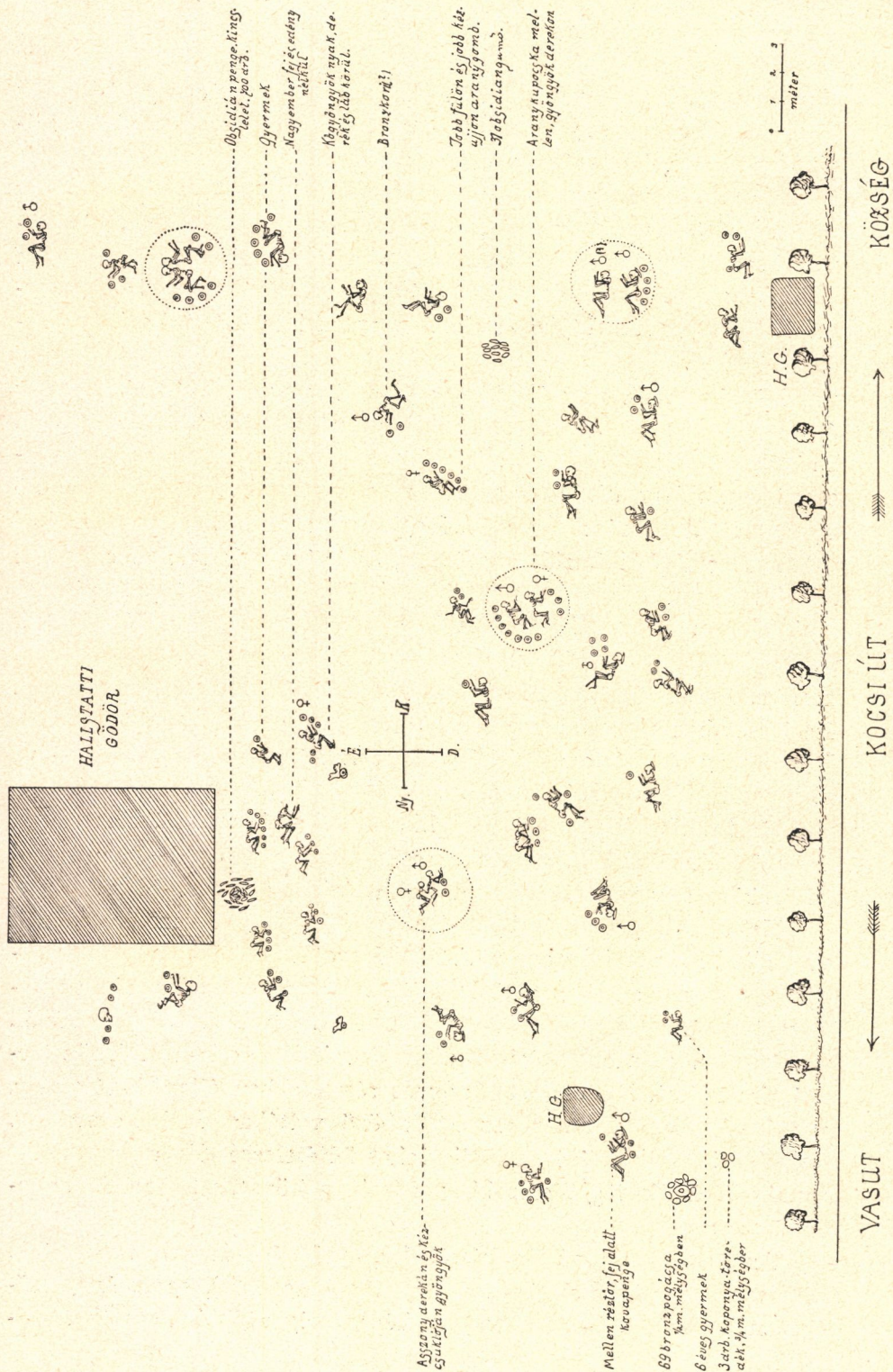
A BODROGKERESZTURI RÉZKORI KULTÚRAKÖRE.

A Wiener Prähistorische Zeitschrift XIII. kötetében már fősoroltam mindazokat az érveket, amelyek a mellett szólnak, hogy a rézkor Kelet-Európa területén egy önálló kultúraperiódus értékével bír. Utólag most már csak még a *Bumüller* által megemlített tényre kívánok hivatkozni, mely szerint a bronzkort mindenütt, egy a rézeszközök által jellemzett korszak előzi meg.¹ Tehát a rézkort sem a neolithikumba, sem a bronzkorba beolvasztani nem lehet. Nem látom semmi akadályát annak, hogy a rézkorról mint önálló prehisztorikus időszakról beszéljünk. Ellenkezőleg következtetlenségnek tartom azt, ha egy őstörténész keleteurópai területen a rézkort elhanyagolva, ugyanakkor önálló hallstatti időszakról beszél. Felfogásom szerint a rézkort *legalább* is annyi önállóság illeti meg, mint a hallstatti időszakot.

Ügylátszik, hogy hazánkban a neolith-kultúra Lengyellel lezáródik. Lengyelt esetleg még beleszoríthatjuk az æneolithikumba, vagyis a «rézkőkorkba», mivel itt a réz még csak ékszer gyanánt jelentkezik és nagyon lehetséges, hogy idegen területekről hozatott be. Ellenben Bodrogkeresztur, Pusztaistvánháza és Gödöllő kultúráját semmi esetre sem szabad már az æneolithikumba besoroznunk, mivel ezeken a helyeken már többféle eszközt is rézből készítettek s amely eszközök semmi esetre sem képezték már behozatal tárgyát. A bodrogkereszturi és gödöllői rézkések, valamint a bodrogkereszturi és pusztaistvánházai rézárak mindenesetre hazánk területén készültek. Ez a körülmény arra kényszerít bennünket, hogy ezt a kultúrát rézkorinak tekintsük. Az az érv, hogy a réztárgyak ebben az időben még aránylag kevés számban fordulnak elő, nem eshetik döntő súllyal a latba,

¹ I. Bumüller. Leitfaden der Vorgeschichte Europas 1925 pag. 161.

Al bodrogykeresztvári réskövi temető.



GRÖF SÁECHÉNYI WOLKENSTEIN ÚR PARKJA.

22. KÖP.

mivel a prehisztóriában többször megismétlődő jelenség, hogy az újonnan felfedezett anyag eleinte csak ritkán nyer alkalmazást, valószínűleg azért, mert még nehezen hozzáférhető.

Miután felsoroltam a legfontosabb bizonyítékokat, amelyek egy kronológiai értelemben vett önálló rézkorszak mellett szólnak, a következőkben azokat a legfontosabb tényeket és megfigyeléseket fogom közölni, amelyek a mellett szólnak, hogy a fentemlített bodrogkereszturi kultúra egy etnológiai értelemben vett különálló rézkori kultúrakört képvisel.

Közléseimben egyelőre főleg csak azokra az eredményekre fogok támaszkodni, amelyeket az utolsó években végzett ásatásoknál elértem. A régebbi, főleg szórványos leletekből származó anyagot csak kivételesen és pótlólag kívánom egyelőre felhasználni. Mivel a közlendő anyagnak túlnyomó része a bodrogkereszturi és pusztaistvánházai rézkori temetőkből került napfényre, szükségesnek tartom e helyen a bodrogkereszturi sírmező vázlatát is közölni (22. kép). A pusztaistvánházait már a «Wiener Præhistorische Zeitung» XIII. kötetének 28. lapján tettem közzé. A bodrogkereszturi sírmező jóformán ki van merítve. Eddigélé összesen 50 sírt tártunk fel Bella Lajos igazgatóval. Ezzel szemben a pusztaistvánházai temető még sok sírt szolgáltathat. Egyelőre 15 sírt tártam ott fel és köztük négyet földestül kiemelve a Nemzeti Múzeum Régészeti Osztályába szállíttattam.

Mint a következőkből kiviláglik, mindkét sírmező néptörzsei egy közös kultúrákörhöz tartoznak, melyet ezennel «bodrogkereszturi kultúrákör» név alatt kívánok a szakirodalomba bevezetni.

Ezt a bodrogkereszturi kultúrákört főleg a következő jelenségek jellemzik. Kronológiai szempontból határozottan fiatalabb a «Bükkien»-nél, sőt fiatalabb a későneolithikus lengyeli kultúrájánál. Azonban mindenestre régebbi a nyéllyukas rézbalták által jellemzett kultúrájánál. Egységes temetkezési szokások dívottak mindkét, e kultúrákörhöz tartozó sírmezőnél. Eltérések csak egyes részletekben állapíthatók meg, melyeknek okát a két törzs különböző voltában kell keresnünk. Nagyobb időbeli eltéréseket alig lehet feltételezni. Ezen kuporított temetkezéseknek legjellemzőbb vonásait a következőkben foglalhatom össze:

Az összes csontvázak fekvő, kuporodó helyzetben találtattak. Legnagyobb részük mérsékelten kuporítva (23. kép), egyesek szélsősegesen kuporított helyzetben (24. kép), mely utóbbiak esetében fel-



23. КЭР.



24. КЭР.

tehető, hogy a hullákat gúzsba kötötték. A csontvázak tengelye általában nyugat-keleti irányú. Bodrogkeresztúron ez az irány nincs annyira szigorúan betartva, mint Pusztaistvánházán, ahol ezt a szokást a legszigoróbban követték. Nagyon jellemző ezen orientálás fontosságára, hogy a pusztaistvánházai 6. számú jelképes sírban, ahol a csontváz teljesen hiányzott, a földbe helyezett hat edény mint a csontváznak helyettesítője szigorúan kelet-nyugati irányt mutató sorban volt elhelyezve, holott az edényeket egyébként inkább fészekszerűen szokták mellékelni. Az asszonyok általában baloldalon fekszenek, arcukkal délnek fordulva. A férfiaknak egy kis hányadát hasonlóképpen temették el. Ellenben mindazon férfiak, kiknek feje alatt kovakés volt található (asszonyoknál ilyen soha nem találtunk), kivétel nélkül északra néztek arcukkal és Pusztaistvánházán mindig, Bodrogkeresztúron nagyon kevés kivétellel a jobboldalon feküdtek. E kultúrákörben aránylag elég gyakoriak az egyidejűleg történt többes temetkezések. Így Bodrogkeresztúron eddig négy dupla sírt tártunk fel. Ezek között háromszor férfit és nőt és egy esetben két férfit, sőt Pusztaistvánházán egy egyszerre történt családi temetkezést sikerült megállapítani egy férfival, egy nővel és egy körülbelül tízéves gyermekkel (25. kép). Bodrogkeresztúron részleges temetkezésekkel is találkoztunk; találtunk nevezetesen néhány alsó állkapcsot, koponyákat és egy csontvázat koponya nélkül (lásd 1. ábrát). A Pusztaistvánházán megállapított lábamputálások nem látszanak a részleges temetkezéssel kapcsolatba hozhatóknak. Itt egy egészen különös, egyelőre biztosan meg nem magyarázható ritussal állunk szemben. A sírmellékleteket férfiaknál a már említett rendkívül hosszú kovakések képezik (mindig a fej alatt). A bodrogkeresztúri rézkés egy csontváz mellkasa táján találtatott, a gödöllői rézkés pedig a találó bemondása szerint a fej alatt. Az asszonyoknál kerek, lapos, márványból készült gyöngyök találtatnak. Ezek rendszeren a derék táján több sorban, övszerűen voltak elhelyezve, kivételesen a láb- és kézcsuklókat is díszítették. Aranyékszert eddig csak Bodrogkeresztúron találtunk. Agyagedények a bodrogkeresztúri koponyánélküli csontváz és a pusztaistvánházai 2. számú öreg asszony csontváza kivételével sohasem hiányoztak a sírmellékletek közül. Rendszeren fészekszerűen voltak elhelyezve az arc és térd előtt; csak néhány esetben a csontváz háta mögött (Bodrogkeresztúron). A keramikának legfontosabb jellegeire és jelentőségére még vissza fogok térni.

Jellemzők még ezen kultúrákörre a már említett rendkívüli hosszú kovakések, amilyeneket a javaneolithikumból nem ismerünk. Az eszközök között különösen jellegzetesek a már többször említett lapos fűzfalevélalakú rézkések (nem török), nyélnyujtvány és szegecslyukak nélkül és a duplahegyű négyszögű átmetszetű rézáruk. Hasonló rézkések Nyugat-Európában jóformán teljesen hiányzanak és csak Galiciában (Bilze-Zlote) és nagyobb számmal Dél-Oroszországban találtak. Az említett rézártípusok szintén csak Dél-Oroszországban gya-



25. KÉP.

koriak még. Nagyon valószínűnek tartom, hogy ezek a délorosz típusok a magyar típusokkal hozhatók kapcsolatba, annak ellenére, hogy a délorosz rézkori keramika semmi közös vonást sem tüntet fel a később tárgyalandó bodrogkereszturi kultúrákörnek keramikájával. A keramikának eltérő volta nem lephet meg bennünket, ha szem előtt tartjuk a két kultúráterületnek egymástól való nagy távolságát. A keramikának elsősorban lokális jelentősége van és úgy látszik, szigorúan kapcsolódik a kultúrát hordozó törzsekhez. Ezzel szemben a fém tárgyakat és azoknak különböző típusait kereskedők is közvetíthették. Hasonló

jelenséggel találkozunk a La-Tène-korszakban, amelyben pl. a franciaországi és hazai fémtárgyak és fegyverek jóformán teljesen azonosak, holott ugyanakkor a keramikai formák nagyon nagy eltéréseket mutatnak.

Különösen fontos a bodrogkereszturi kultúrákörnek keramikája. Az edények anyaga általában finoman iszapolt és vékonyfalú. Csak a bütyökdiszes virágcserepalakú edények vannak rosszul iszapolt agyagból készítve, azonkívül rosszul égetve. Ezért rendkívül mállékonnyak. Valószínűleg csak a halotti kultusz szolgálatában állottak és mindennapi használatban nem voltak. Nagyon feltűnő az edények rendkívüli formagazdagsága, amellyel szemben a vonaldíszítés egészen háttérbe szorul. Így p. o. körülbelül 100 bodrogkereszturi edény közül csak egy vonaldíszes. A többi mind csak bütykökkel vagy lyukakkal (csöveslábú edények) van díszítve, Pusztaistvánházán ez aránytalanság nem olyan feltűnő. Itt egyelőre 50 vonaldísz nélküli edényre hét vonaldíszes esik. Hogy etnológiai vagy időbeli eltérések okozzák-e e jelenséget, azt a jövő kutatások vannak hivatva eldönteni. A bodrogkereszturi kultúrákör legfontosabb vezértípusai közé a tejesköcsőgalakú edények tartoznak, amelyek mindig két kis füllel vannak ellátva a peremen vagy egész közel a peremhez. Ez a forma e kultúrákör sírjainak legtöbbszörében megtalálható. Általában dísz nélküliek, kivételt csak a pusztaistvánházai 15. számú sírból való hasonló edény képez, amely gazdag betétes vonaldísszel van ellátva. Jellegzetes még e kultúrákör agyagművességére, hogy amennyiben az edények vonaldíszesek, kevés kivétellel, egyúttal mészbetétesek is. Nagyon érdekes, hogy a betétanyag porrátorrt kagyló héjából készült. Ami az edények alakját általában illeti, még legközelebb a noszvitzi és badeni keramikához közelednek, a nélkül azonban, hogy bármelyikkel is azonosíthatók volnának.

A fentemlített jelenségeknek egyidejű kombinációja jellemzi a bodrogkereszturi rézkori kultúrákört. Mindezek a további kutatásoknál is mint mértékadó kritériumok szem előtt lesznek tartandók. Az aránylag nagy kiterjedésű bodrogkereszturi és pusztaistvánházi sírmezők a mellett szólnak, hogy ez a kultúra nem népvándorlás vagy a harcias nép előtörése által terjedt el, hanem békés viszonyok közt lépésről-lépésre nyert tért. Az eddigi kutatásaink eredményeképpen egyelőre a következő kronológiai beosztás adható:

- I. Javaneolithikum (Bükkien).
- II. Későneolithikum és éneolithikum (Tiszapolgár, Lengyel, Bodrogkeresztur).
- III. Rézkor
 - a) korai rézkor (bodrogkereszturi kultúrakör);
 - b) javarézkor (Lucska és a szórványos nyéllyukas rézbaltaleletek).

A jövő kutatások feladata lesz az itt felvetett problémákat végleg megoldani és a bodrogkereszturi kultúrakörnek földrajzi elterjedését egész Magyarország területén és a szomszédos országokban is nyomon követni.

Hillebrand Jenő dr.

PANNONIA INFERIOR HELYTARTÓI (LEGATI PRO PRÆTORE) TRAJANUSTÓL KEZDVE.

A) *Praetori rangú helytartók Trajanustól Caracalláig.*

(Kb. Kr. u. 103—224.)

Pannonia újjászervezése, amellyel az addig egységes provinciából¹ két egymástól független, önálló közigazgatási területet, egy provincia superiori² és egy provincia inferior² létesítettek, Trajanus uralkodása alatt ment végbe; legkésőbb a 107. évben, amely évből az egyik résznek Pannonia inferiornak első, előttünk ismeretes helytartója kimutatható. (L. I. alatt.) Az első dák-háború idején 101—102-ben a még egységes Pannoniában Glitius Atilius Agricola parancsnokolt (Arch. Ep. Mitt. XX. S. 14) és lehet, hogy pár évvel később még hasonló hivatali állásban volt az idősebb Neratius Priscus (u. ott, S. 15). A provincia kettéválasztásának pontosabb időpontját talán ismernők a pannoniai segédcsoportok(?) részére 105 január 12-én kiállított katonai diplomából (C. I. L. III. No. XCVIII p. 2212), ha ennek elülső táblája el nem veszett volna. További, bizonyító erejű írott források előkerüléseig teljes határozottsággal csak azt állapíthatjuk meg, hogy a külön, önálló provincia Pannonia inferior Kr. u. 103 és 107 között keletkezett.

E provincia élén szabályszerűen praetori rangú senator állott (v. ö. Script. Aug. Hadriani 3, 9 *«legatus postea praetorius in Pannoniam inferiorem missus»*), aki az egyenrangú császári tartományok számára általánosan érvényben levő jogszabály szerint kormányzói tisztének befejezése után azonnal vagy kis idő múlva consulság³hoz jutott. Mivel provinciájában állandó táborhellyel bíró legiója volt, consulságra lépése előtt *nem* kaphatta meg egy másik, hasonló rangú provincia

¹ Úgy ezen provinciának, mint Pannonia superiorinak helytartóiról lásd az Arch. Ep. Mitt. XX, 1897. S. 1 ff. Az alábbiakban többször fogunk e cikkekre hivatkozni.

igazgatását. Olykor a helytartó már *hivataloskodása idején* jelöltetett consullá (l. alább pl.: Cassius Marcellinust, XXIII. szám, Julius Castinust, XXV. szám) vagy — de ez csak a II. század második felében gyakrabban előforduló jelenség — kivételes módon még a *provincia*ban elfoglalta a consuli hivatalt s e tisztét távol a fővárostól viselte. (L. pl.: Cæcilius Crepereianust, XXIV. szám.) A közigazgatás e rendje mellett megvolt a lehetősége annak, hogy a praetori rangban levő hivatalnokok, akik mint Pannonia inferior helytartói beváltak és a kül- és belpolitikában a középső Duna melletti állapotokkal alaposan megismerkedtek, később consulságra való előléptetésük után megbízást nyerjenek *Felső-Pannonia* kormányzására, melynek három legiónyi állandó helyőrségénél fogva különös jelentősége volt. E kor teljes hivatali pályafutásaira (ranglétrájára) vonatkozó hiányos ismereteink ellenére is nem kevesebb, mint hat esetben tudjuk kimutatni, hogy a Hadrianustól Septimius Severusig terjedő időszak alatt Pannonia inferior egykori legatusait később Pannonia superior consuli rangú helytartóivá léptették elő. (L. alább az ifjabb Neratius Priscus, IV. szám, Pontius Laelianust, VII. szám, Jallius Bassust, X. szám, Nonius Macrinust, XI. szám, Vettius Sabinianust, XIII. szám, Claudius Claudianust, XXIII. szám; v. ö. Arch. Epig. Mitth. XX. S. 19. Anm. 41.) A feltevés, hogy az alsópannoniai helytartó Marcus Aurelius *óta* (így Borghesinél Oeuv. VIII. 460 ff., azután Marquardtnál, Staatsverw. I² 293), vagy Marcus Aurelius *alatt* egy ideig (így Domaszewskinél, Rh. Mus. XLV. 1890, 206. skk. és ő utána másoknál) consularis lett, mostanig teljesen bebizonyítatlan. A II. század hatvanas, hetvenes éveinek előttünk ismeretes legatusai, már amennyire pontosan hivatali rangfokozatukat ismerjük (l. pl. Vettius Sabinianust, XIII. szám), még a *második* és nem az elő senatori classisba tartoztak. És hogy Aquincum régi, állandó helyőrségi csapata, a legio II. adiutrix *mellett* a provinciában egy másik legio is állomásozott volna, arra nézve Marcus Aurelius idejéből a biztos támaszpont teljesen hiányzik.²

A legio III. Flavia aquincumi emlékei mindenesetre ennek a felsőmoesia-i legiónak Alsó-Pannonia fővárosában való ideiglenes tartózkodása mellett szólnak (v. ö. Legio Sp. 1544. sk.), de ezt az időt

² Azt a véleményt, hogy a legio II. Italica a markomann veszedelem idején P. inferior helyőrségének egy részét alkotta volna (N. Heid. Jahrb. V. 114. Anm. 6), a téglabélyegek (C. I. L. III. 10,662), amelyek látszólag későbbi időkből valók (Legio Sp. 1473), nem támogatják.

ma pontosabban, mint általában a II. század második felében vagy végében s a III. század első felében megállapítani nem tudjuk. És közelfekvő annak a lehetősége, hogy ez a legio, illetve ennek egy része volt kirendelve, hogy a tábor tulajdonképpen helyőrségét egy hadjáratban (a Keleten?) való hosszas távolléte alatt helyettesítse.

A hadsereg és tartományi közigazgatás állandó rendje szerint Alsó-Pannónia helytartója, legatusa egyszersmind a tartományának megszálló csapatát alkotó legiónak is,³ Trajanus óta a legio II. adiutrixnak, melynek táborhelye Aquincum volt.⁴

A legio parancsnokának helyettesítése szokás szerint a legio rangban legidősebb, legelőkelőbb tisztjének, a *tribunus laticlavius*-nak volt a kötelessége; a 156. évben elbocsátott legióbeli veteránusok bázisán egy ilyen volt, közvetlenül a helytartó után mint legközelebbi följebbvaló megnevezve. (Österr. Jahresh. VII. 1904, Beibl. 11 ff.)

I. P. Aelius P. f. Serg. Hadrianus.

Legatus 107-ben, consul 108. júniusában.

A tiszteletére Athénben felállított felirat (C. I. L. III. 550.) ... *legatus pro praetore imp. Nervae Traiani Caesaris Aug. Germanici Dacici Pannoniae inferioris* nevezi őt és a Script. Hist. Aug.-ban a Hadrianus életrajz 3. 9-ben olvassuk: *legatus postea praetorius in Pannoniam inferiorem missus Sarmatas compressit, disciplinam militarem tenuit, procuratores latius evagantes cohercuit* ...

E helytartóskodása alkalmával alája volt rendelve ugyanaz a legio, a II. adiutrix, amelyben mint fiatalember 94 körül első katonai szolgálatát teljesítette (l. v. Hadr. 2, 2... *tribunus secundae adiutricis legionis creatus*, v. ö. C. I. L. III. 550), akkor még valószínűleg Felső-Moesiában. Lehetséges, hogy Alsó-Pannoniában találta még barátját Q. Marcius Turbot, mint ugyane legio egyik centurióját. (C. I. L. III. 14.349², Paulý-Wiss. XII., 1445, 30 s kv. s lásd alább a

³ Ezért nem találkozunk egyáltalában más proprætori hatalomnélküli legatussal a II. adiutrixnál. A legiónak csak provinciánkívüli hadjáratban való hosszabb távolléte alatt jelenik meg ilyesféle parancsnok; pl. L. Verus, parthus háborúja alatt és a markomann hadjárat idején. (V. ö. Legio, Sp. 1432. skk.)

⁴ Hogy a provincia főhadiszállása Diocletianus előtt Acumincumban (= Szlan-kamen) lett volna, amint azt még Marquardtnál is találjuk, Staatsverw. I² p. 293, az Ptolemæusnak egy már rég felismert tévedésére megy vissza.

III. számot.) Hadrianus legkésőbb 108 tavaszán hagyta oda ismét a provinciát, hogy május havában (?) consul suffectus-i tisztét (C. I. L. VI. 2016 = XIV. 2242) Rómában átvegye.

II. P. Afranius Flavius.

Legatus 114. szeptember 1-én, consul (?)

Egy katonai diploma szerint (C. I. L. III. p. 869, S. 1975) ... *et sunt in Pannonia inferiore sub P. Afranio Flavio* ... Helytartóságának kezdete és vége egészen bizonytalan, mert a kérdésre, vajjon mikor jutott consulságra,⁵ felelni nem tudunk.

III. Q. Marcius Turbo Fronto Publicus Severus.

Ezt a lovagrendből való férfit⁶ 118-ban Pannonia inferiorban (és Daciában) rendkívüli parancsnoksággal bízták meg. Ennek a korai császárkorban egy lovagrendű férfiú számára egészen egyedülálló megbízatásnak kiterjedését, időtartamát és jogkörét kimerítően tárgyalta Premierstein a Klio VIII. Beiheft 1908. 16–22. lapjain.

Marcium Turbonem post Mauretanium ... Pannoniae Daciaeque ad tempus praefecit (Hadrianus) v. Hadr. 6, 7. E megjegyzés jeles forrása Pannonia megnevezésénél csakis Alsó-Pannoniát tarthatta szeme előtt, amint az ennek a rendkívüli rendelkezésnek céljából is a legnagyobb valószínűséggel kiviláglik. A tiszamenti síkságon nyugtalankodó jazygok megfékezéséről volt szó (v. Hadrian. 5, 2), akik Pannonia inferior és Dacia tartományokat egyaránt fenyegették. A két provincia rendes senatori rangú helytartói, ott egy pro praetore, itt valószínűleg egy pro consule, nem rendeltettek alá a császár bizalmi

⁵ Talán Trajanus uralkodásának utolsó vagy utódjáénak első éveiben; semmi esetre sem 105 és 112 között, amint ezt a Prosopogr. I. 40, 313. sz. még feltételezi.

⁶ Turbo, éppen úgy, mint valamivel idősebb kortársa Sulpicius Similis, Traianus uralkodásának korábbi éveiben legiocenturio volt (Ritterling Paulý Wiss. XII. Sp. 1445, 32. skk.), de még ugyanezen császár alatt lovagi tiszti rendfokozatot nyert: praef. classis volt a valószínűleg 113. évben kibocsátott diploma szerint, melyet Stein (Ritterstand, S. 163 és Nachtr. 502) túlságos korainak datál; a hajóhadból csupán egyetlen hajó legénységének kitüntetésére az okot bizonyára a császárnak keleti utazása szolgáltatta, mely alkalommal ezt az «Ops» nevű quadriremist használta. 106-ból származó hivatalos okmányon az «Optimus», mint Trajanus mellékneve teljességgel elképzelhetetlen. A további magas tiszti parancsnokságokat Turbo a parthus háború alatt nyerte el.

emberének, hanem egyszerűen az pótolta őket. Turbo azonban rangban és hatáskörben a senatori rangú helytartókkal egyenrangú lett.⁷ Ez a korlátolt időre szóló (*ad tempus*) parancsnokság, amennyiben Pannonia inferior jött számba, csak körülbelül 118 nyaráig tarthatott, amikor Hadrianus véglegesen útnak indult a főváros felé. Ellenben Dacia igazgatását Turbo még továbbra is megtartotta s akkoriban, úgy látszik, az egész provinciát újjászervezte,⁸ ami a 120. évben (?) praefectus praetorio-vá történt kinevezéséig egész tevékenységét igénybe vette. (Premerstein, S. 22.)

IV. Az ifjabb L. Neratius L. f. Vol. Pr(iscus?)

119 körül.

A két Neratius, valószínűleg atya és fiú, fogadalmi felirata szerint (C. I. L. IX. 2455 = Dessau 1034) az utóbbi, kinek Pr[iscus] mellékneve nem teljesen bizonyos: *VII. vir epul(onum) leg(atus) Aug(usti) pr(o) pr(aetore) P[annonia] inferiore et Pannonia [superiore]* volt. Hogy ő a két provinciát nem egyidejűleg, hanem az egyiket (inferiort) consulsága előtt, a másikat pedig consulsága után kormányozta, azt már az Arch. Ep. Mitt. XX. 18. f.-ben is kifejtették.

Mivel a két Neratius közül az idősebb a még megosztatlan Pannonia provincia helytartóságát legkésőbb 105/6. évben, tehát mindenesetre az I. század végén vagy a II. század első éveiben viselhette, a fiatalabb Trajanus utolsó évei előtt aligha juthatott praetúrához és egy praetori császárprowincia igazgatásához. Nagy valószínűséggel helyezhetjük az ő alsópannoniai helytartóságát Hadrianus uralkodásának elejére, aki őt életkorban jóval megelőzte, talán közvetlenül a császár bizalmasának, Marcius Turbónak parancsnoksága elé vagy után. (L. III. számot).

V. [T. Statilius] Maximus.

Legatus 138-ban s a következő években, consul 144-ben.

A székesfehérvári felirat (C. I. L. III. 10,336 = Dessau 1062) szerint, amelyet általában erre a Maximusra szoktak vonatkoztatni,

⁷ Premierstein szerint, S. 20 f., a praefectura annonae, később a praefectura Aegypti címzetes adományozása által.

⁸ Az egységes provincia valószínűleg ekkor osztott egy superiorra és egy inferiorra; a megszálló sereg csapatai viszonyai is ekkor rendezettek körülbelül egy emberöltőre.

ő a szokásos városi hivatalok után . . . *leg(atus) leg(ionis) I ad(iutricis) iuridic[us] pr(o) pr(aetore) utriusqu[e] Pannoniae leg(atus) pro pr(aetore) Pannoniae infe[r](ioris)] co(n)s(ul) . . . curat(or) aed(ium) sacra[r(um)] . . .* volt. Az egészen különös s mindkét Pannoniára szóló iuridicus tisztséget, amint ezt már Hirschfeld is felismerte, akkor viselte, midőn L. Aelius Cæsar az imperium proconsulare birtokában az egyesített provinciákban a parancsnokságot viselte 136/7-ben. Közvetlenül azután, hogy a cæsar a Duna vidékéről ismét eltávozott, legkésőbb 138 január 1-én bekövetkezett halála után Maximust bízták meg Alsó-Pannonia szabályszerű kormányzásával és a legközelebbi évek folyamán meg is maradt ebben a hivatalában. Hogy helytartósága rendes consulságra lépéseig, 144 január 1-ig nyúlt, tehát legkevesebb hat évig tartott volna, alig hihető, különösen a miatt, hogy egy másik hivatalnok, úgylátszik már ez év előtt ugyanebben a provinciában működött. (Fuficius Cornutus, l. alább a VI. számot.) Valóban Maximus a tiszteletére emelt felirat szószerinti szövege és az uralkodó szabálynak megfelelőleg sem viselhetett más, a császártól adományozott tisztséget alsópannoniai megbízása után s consulsága előtt; lehet azonban, hogy még mint legatus pro prætore elnyerte a senatusnak egy proconsuli provinciáját. De a *cura aedium sacrarum*-ot is átvehette még consulságra lépése előtt Rómában és azalatt is tovább folytathatta; az természetesen a C. I. L. VI. 1008-ból nem tűnhet ki, hogy Maximus consul-kollégájával, Lollius Avitusszal együtt még 146 júniusában is ebben a hivatalában tevékenykedett-e, mint-hogy a *III. Nonas Junias* alkalmából felszentelt emlék számára szükséges terület kiutalása a curatorok által már hónapokkal azelőtt is történhetett. Mint alsópannoniai legatus Statilius Maximus körülbelül 138—141/2-ig láthatta el hivatalát.

VI. Fuficius Cornutus.

Legatus 142 körül, consul 144 és 146 között.

A csak kis töredékben fennmaradt diploma (C. I. L. III. p. 1984), amelyben Fuficius Cornutus mint főparancsnok van megnevezve, nem vonatkozik, mint eddig hitték, a felsőpannoniai, hanem az alsópannoniai hadsereg csapatrészeire. (V. ö. Arch. Ért. XL. 1923/26. 35. l. skk.) E férfiú tiszteletére emelt csalbordinoi nagy feliratban (legkönnyebben hozzáférhető most Dessau-nál 8975) ezután a második sort a következőképpen egészíthetjük ki . . .

[...sodali Titia]li Flaviali leg. Aug p[ro praet. provinc. Pannoniae inferioris] Ez a helytartóság nem tehető 139 előttre, mert a fentebbi diplomában képviselt formula «*qui eorum non haberent*» 139 novemberében még hiányzik (C. I. L. III. p. 2328⁷⁰) és csak 146 körül kezd fellépni. Különben is Cornutusnak, aki a Trajanus-féle parthus-hadjárat idejében mint katonai tribunus szolgált (Dessau 8975) Statilius Maximusszal, a 144 évi consullal megközelítőleg hasonló korúnak kellett lennie s így a provinciát nemsokára utána kellett igazgatnia. Az ő «Moesia» (inferior?) legioparancsnoksága⁹ (Dessau 8975) még a trónváltás idejére 138 körül vagy Antonius Pius uralkodásának első éveire eshetett.

VII. M. Pontius M. f. Pup(inia) Laelianus Larcus Sabinus.

Legatus 145 körül, consul talán a 146. vagy 147. évek egyikében.

Hogy ez a Pontius Laelianus, aki a 148. és 149. években Pannonia superior legatusa volt (l. a LX., LXI. sz. kat. diplomákat, C. I. L. III. p. 1985, 1986), azonos a hasonló nevű férfúval, akinek tiszteletére emelték a C. I. L. VI. 1497. alatti feliratot, azt már 1897-ben kifejtették. (Arch. Ep. Mitt. XX. S. 22 ff.) Consulságát pedig említi a Róma városi, egy 143 február 27-én született *III. Nonas Augustas Q. Mustio Prisco M. Pontio Laeliano cos.* évében zsenge gyermekségében elhalt fiúcska sírfelirata. (C. I. L. VI. 24,162.) E consulság évét 144¹⁰ és 147 közé kell helyeznünk: mivel Laelianus legkésőbb 148-tól kezdve Felső-Pannoniát igazgatta, legalább is egy-két évvel előbb viselhette a consulság jelvényeit. A tiszteletére emelt felirat szavai szerint (C. I. L. VI. 1497) consulsága előtt volt *leg. Aug. pr. pr. Pannoniae inferior(is)*, tehát 145 körül (talán a 144—146. évkörben?).

⁹ Hogy ő ez állásban volt megnevezve Pius uralkodása alatt egy tomii felirat töredékén (Cagnat: ICR I 609) lehetséges, azonban valószínűbb, hogy ő ebben Moesia inferior consularis helytartójaként szerepel, mint aki az emléket fölajánlja. Éppen ezért nem szabad Dessau 8975. sz. feliratának utolsó sorában ezt a hivatalt kiegészíteni, amint azt Groag P. W. VII. 200 föltételezi és Dessau a jogos aggályok ellenére szövegébe fölveszi.

¹⁰ A 143. év itt számításba sem jöhet, mivel ez év július és augusztusától M. Cornelius Fronto ismeretes, mint a consul suffektusok egyike.

VIII. Cominius Secundus.

Legatus 160 augusztus 1., consul?

A C. I. L. III. p. 2213. v. ö. 2328²⁰⁴ = Dessau 9056 diploma szerint: *equitib. qui militaverunt in alis . . . quae sunt in Pann(onia) inferior(e) sub Cominio Secundo . . .* A legatus személye más forrásokból ez ideig nem ismeretes.

IX. C. Julius Gemin(i?)us Capellianus.

Legatus 151 és 150 között, consul(?)

Helytartóságát több emlék tanúsítja:

1. A 151. és 160. évek között egy eddig ismeretlen esztendő december havának 27-én az alsópannoniai hadsereg auxiliái számára Antoninus Pius által kiállított, látszólag ugyanazon katonai diploma két példányának töredékei. (C. I. L. III. p. 884/85 és S. p. 1990.) A helytartó megnevezésével itt számbajövő helyek a következőleg hangzanak:

a) III. S. p. 1990 . . . s]u[b CNVNNI—CATELL'A[no leg(ato)],

b) III. p. 885. . . sub Gemin(i)o Cape]lliano leg. a belső, és [sub Gemin(i)o Ca]PELLIANOLEG a külsőoldalon.

2. Felirat Intercisából (Dunapentele) az Arch. Ért. 1904. évf. 199. lapján: *imp(eratore) Caes(are) Tito | Ael(io) Hadriano | Antonino | Aug(usto) Pio p(atre) p(atriciae) | pontes facti | iussu C. Gemini | Capelliani leg(ati) Aug(usti) | pr(o) pr(aetore) | curante | Tib(erio) Cl(audio) | Euprepete.*

3. Felirat Aquincumból C. I. L. III. 3486. . . . *Neptuno | C. Julius | Geminus | Capellianus | leg(atus) Aug(usti) pr(o)pr(aetore).*

4. Felirat ugyanonnan C. I. L. III. 3419. *dis conserva | toribus | [C. Jul(ius)] Gem[in]us | Capellianus | leg(atus) Aug. pr. pr. | sod(alis) Titius.*

5. Felirat Eszékről (= Mursa) C. I. L. 3282. *C. Jul(ius) Geminus | Capellianus leg. Aug. pr. pr. Mursensibus d(ona) d(edit).*

Úgy látszik, hogy a helytartó második neve Mommsen határozott bizonyítása szerint az egyedül fennmaradt 3. számú fogadalmi felirat alapján a valóságban is Geminusnak és nem Geminusnak hangozhattott, jöllehet a nevek egymásutánja egy valamivel fiatalabb kortársánál, akit könnyen hajlandók lennénk közeli rokonnak (talán a hely-

tartó öccsének?) tartani, P. Julius Geminus Marcianusnak hangzott és a 2. számú felíratban is a nomenclatura leginkább Geminus gentilé-re enged következtetni. Az 1a) diplomában a név olvasása fölötté bizonytalan, akár az egyik, akár a másik oldal szerint igyekeznék e kérdésben világosságot teremteni, az 1b) diplománál pedig a tábláskán a döntő hely mind a belső, mind a külső oldalon megsérült. Az 5. számú felíratnak régi másolata nyilvánvalóan *Geminus* ajánl és a 4. számú nyilvánvalóan hézagos volt. Egyébként a legatus személyét, aki talán Africa provinciából származott, nem ismerjük. Alsó-pannoniai igazgatásának ideje Pius alatt kissé közelebbről van határolva azáltal, hogy a katonai diplomákban a helytartók hivatalos címe csak Pius uralkodásának második felében jelenik meg. A 148., 149. és 150. évekből származó diplomákon még hiányzik Felső- és Alsó-Pannonia senatori helytartóinál is a leg(ato) cím (C. I. L. III. p. 1985, 1986, 2213), holott a hivatali címzés a mauretaniai Porcius Vetustinusnál: proc(urator) már hozzá van fűzve; éppen úgy pl. 152. évből Tuticanio Capitone praef(ecto) a ravennai hajóhadnál. (C. I. L. III. p. 1987.) Ettől kezdve azonban ez a hozzátétel állandó minden főparancsnoknál, éppúgy a senatoroknál, mint a lovagoknál (pl. 154. évből C. I. L. III. p. 881 és 157. évből C. I. L. III. p. 2328⁷¹ és így tovább). A C. I. L. III. p. 884/85 alatt közölt katonai diplomát e szerint legkorábban 151-ben állíthatták ki, inkább 151–160 között. Így tehát Capellianus, aki emlékeinek számából következtetve nem rövid ideig tartózkodhatott a provinciában, néhány évvel Jallius Bassus előtt vagy kevesebb valószínűséggel ő utána állhatott Pannonia közigazgatásának élén.

X. M. Jallius M. f. Volt. Bassus Falius Valerianus.

Legatus 156-ban, consul talán legkésőbb 158-ban.

(V. ö. Arch. Ep. Mitt. XX. 1897 S. 29 f., ehhez még az aquincumi felirattöredéket Österr. Jahreshfte. VII 1904. Beibl. Sp. 11 ff.)

... cives J[asi(?)ex pr(ov.) P(annon.) s(uper) q(ui)] milit(averunt) in le[g(ione) II adi. p. f.] sub Jall(io) Ba[sso c. v. leg(ato) Aug. pr. pr. e]t...

Martiale [trib. lat(iclavio) leg. s(upra) s(criptae)] quod ho[n(esta miss(ione) missi sunt] M. Ulpius Quietus[et ... mag(istri) ded(icat.) VI Jdus Ju[... Silvano] et Augurino [cos. v. s. l. m.]

Mivel Bassusnak Alsómoesia helytartóságában a 162. s köv. évben közvetlen utódja Servilius Fabianus már 158 nyarán consul lett (C. I. L. III. p. 1989: diploma 158. év július 8-áról) úgy, a mi legatusunk már előbb, a 157. évben vagy a 158. év első felében elérte ezt a legmagasabb rangfokozatot. Vajjon még a 161. márciusában bekövetkezett trónváltás előtt foglalta-e el Moesia inferior helytartói székét, az kétséges; mint *curator operum publicorum* Rómában mindenestre már kevéssel ugyanezen év december hava előtt kijelölte egy akkoriban felajánlott emlékmű helyét. (C. I. L. 1119^b.) Alsó-Pannoniában nem működhetett tovább, mint legkésőbb 158-ig.

XI. M. Nonius M. f. Fab. Macrinus.

Legatus Antoninus Pius uralkodásának utolsó vagy Marcusénak első éveiben.

Brixiiában, nyilván szülővárosában számos, az ő tiszteletére vagy általa felajánlott emlék között alsópannoniai helytartónak nevezi őt a C. I. L. V. 4344. szám alatti felirat: *M. Nonio M. f. Fab. Macrino cos | XV vir(o) sacr(is) fac(iundis) pr(aetori) | leg. Aug. pr(o) prael(ore) prov(inciae) Pannon(iae) inferior(is), L. Ussius Picentin(us) commil(ito) | praesidi optimo et rarissim(o).*

Joggal vonatkoztatják rá¹¹ az ephesusi bizonyos Μακρείος-ról szóló feliratot, kinek nemzetségeve nem maradt fenn. (R. Egger Österr. Jahresh. IX. 1906. Beibl. 61—70 = Dessau 8830.) . . .

. . . Μακρείων | ὕπατον Ῥωμαίων, ἀνθύ | πατον Ἀσίας, τῶν ἐπιτε | λου-
μένων ἱερῶν τῶν πεντεκαί δεκα ἀνδρῶν, Ἀντωνεῖ | νιανὸν Οὐρηριανὸν ἐκ τῶν | συν-
κατηξιωμένων Φιλτά | τῶν ἱερῆα, πρεσβευτὴν | καὶ συναπόδημον τοῦ μεγισ | του
αὐτοκράτορος Μ. Αὐρηλίου | Ἀντωνεῖνου, ἡγεμόνα ὅπα | τικόν Παννονίας τῆς
ἀνω | ἡγεμόνα Παννονίας τῆς χά—τω, ἐπιμελητὴν τοῦ Τιβέρεως ποταμοῦ . . .
ἡγεμόνα λεγέωνος | τεσσαρεσκαίδεκατης κτλ . . .

¹¹ A XV. vir sacr. fac. hivatalainak, valamint mindkét Pannoniának M. Nonius Macrinus és az ephesosi felirat Μακρείος-a által való kormányzásának megegyezéséből meglehetősen biztonsággal következtethetünk arra, hogy a kettő egy és ugyanazon személy volt. Μακρείος-nak M. Pompeius Macrinusnak, a 164. év consuljának személyével való azonosítása a körülményekre való tekintettel magában véve egészen jól elképzelhető lenne, de e véleménynek a hivatali pálya megnevezett tisztségeinek feltűnő megegyezéseivel szemben el kell némulnia. Különben is e kor magasrangú senatori hivatalnokai között a Macrinus cognomennek oly sokszoros megismétlődése egy csupán e melléknévvel jelölt férfiúnak, aminő az Aristidesnél szereplő Μακρείος ázsiai proconsul, meghatározott senatorral való azonosításánál, bizonyos tartózkodást ajánl.

Hogy Macrinus Alsó-Pannoniát consulsága *előtt*, Felső-Pannóniát pedig az *után* kormányozta, azt már az Arch. Ep. Mitt. XX. S. 33 skv. lapján kifejtették, és ezt most az az ellentét, amely az ephesusi feliratban a két hivatal megjelölésében nyilvánul, amely *csak* a felső-pannoniai helytartónak tulajdonítja mint *ἡγεμόνα ὑπατιχόν*-nak kifejezetten az első rangclassist, egészen megerősíti. De helytartónknak Commodus hamisított levelében (v. Clodi Albini 2) Nonius Murcusszal való azonosításához és az annak megfelelő 193. év körüli időmeghatározáshoz nem lehet a görög feliratban adott támaszpontokkal szemben ragaszkodnunk. Azonban ázsiai proconsulságának az időpontját a 170/71-ik évre tenni (l. Egger id. h. Sp. 71—76), amely szerint Macrinusnak már 156 vagy 157-ben el kellett volna érnie a consuli rangot, nem látjuk eléggé megokoltnak, kivált hogy a felirat szószerinti szövege értelmében is Macrinus csak Verus halála után, azaz 169 kezdetén vétetett föl Marcus Aurelius comesei közé.¹²

Mint a két pannoniai provincia egykori helytartója, Macrinus különösen alkalmas lehetett arra, hogy ezen offenzív háború vezetésében, mely eme tartományok területein és határain játszódott le s 172 előtt nem érhetett véget, a császárnak hathatósan segítségére legyen. Ha M. ez időben a császár kíséretében volt, úgy már a hatvanas években, talán Jallius Bassus után (?) Felső-Pannonia helytartója lehetett. Consulságát pedig mint suffectus ugyanezen évtized első felében vagy közepe táján viselhette. Pannonia inferior élén való állását, valamint a leg. XIII. gem. megelőző parancsnokságát Carnuntumban még Antoninus Pius későbbi éveire helyezhetnénk s így Jallius Bassusnak talán közvetlen vagy második utódja lehetett.

XII. Ti Claudius Pompeianus.

Legatus 167-ben, consul (?), consul II: 173-ban.

Alsópannoniai helytartóságát bizonyítja a 167 máj. 5. kiadott katonai diploma (C. I. L. III. p. 888): *et sunt in Pannon(ia) infer(iore) sub Claudio Pompeiano leg(ato) . . .*

Hogy már ezen helytartósága *előtt* lett volna consul, azt sok tudós, így Groag is (Paulý-Wissowa III. Sp. 2843), Domaszewskire

¹² Máskülönben a felirat tekintetbe jövő helyén lehetetlen lett volna L. Verus nevét mellőzni, ha M. már a császár első, 168. évi kivonulásában résztvett volna.

való hivatkozással (Rhein. Mus. XLV. 1890 S. 207) elfogadta, jöllehet ez eddig bebizonyítva egyáltalában nincsen; sőt a provincia összes többi legatusai, még Marcus Aurelius idejében is, csak *praetori ranggal* bírnak. Még a legnagyobb veszély pillanatában is, amikor úgy látszott, hogy a barbárok betörése Itáliát és a birodalom fővárosát is fenyegeti, Alsó-Pannonia igazgatásának élén egy legatus *pro praetore* állott (l. Vettius Sabinianust, XIII.). A közvetlen veszélyt elhárító küzdelmekben Pompeianus különösen kitüntette magát és a consulságot, melyet a legiohelyőrségekkel bíró császári provinciák egykori helytartói amúgy is szabályszerűen megkaptak, megszerezte, valószínűleg 168 vagy 169-ben, még Lucius Verus özvegyével kötött házassága előtt. A 170. és következő esztendőik sikeres ütközeteit Pompeianus már bizonyosan mint consularis vezette, mint sok más lovagi és senatori rangú főtisztnek, pl. Helvius Pertinax (v. Pert. 2, 4) főparancsnoka, akiknek segítségével az ellenséget Rætiából és Noricumból kiűzte. Második, ez alkalommal szabályszerűen a 173. évben kapott consulságát Pompeianus, aki a császár veje volt, nem kizárólag é kiváltságos helyzetének köszönhetette. Talán közvetlen, mindenesetre második utódja volt Alsó-Pannonia kormányzói székében:

XIII. C. Vettius C. f. Volt. Sabinianus Julius Hospes.

Legatus 170, consul 176/77 körül.

Hivatalos pályájának leírásában, amelyet egy Commodus alatt írt, Thuburbo Maiusból származó felirat őrzött meg számunkra (Année épigr. 1920 No 45), őt

«... co(n)s(uli) sodali | Titio leg. Aug. pr. pr. provinciarum (trium) Dacia | rum et Dalmatiæ, curator ædium sacrar | (um) item r(ei) p(ublicæ) Puteolanorum, præposito vexillatio | nibus ex Illýrico missis ab imp. divo M(arco) Anto | nino ad tutelam urbis, donis donato ab | eodem imp. ob expeditionem Germ(anicam) et Sarm(a- ticam) | corona murali vallari itemque aurea, hastis | puris duabus vexillis totidem, leg. Aug. pr. pr. | Pannoniæ inferioris, præf. ærari Satur | ni leg. leg. XIII Gem(inæ) cum iurisdicatu Panno | niæ superioris et q. s.» nevezik.

Pályájának kezdetén Sabinianus mint tiszt¹³ a lovagi rendből

¹³ Parancsnoka volt a coh. II. (Flavia) Commagenorumnak Dacia superiorban, ahol a veceli felirat (C. I. L. III. 7854) az ő parancsnoksága idejéből származik; azután trib. mil. volt a leg. I. Italicában.

Pius császár által, tehát még 161 előtt «*translatus in amplissimum ordinem*». A feliratban szereplő legmagasabb tisztséget, a három Dacia consularis helytartóságát Sabinianus a kormányváltás idején. 180 körül viselhette (Dio 72, 3. 3. Jung, *Fasten von Dacien* S. 23 No 25. H. Müller, *Korrbl. f. Siebenbürg. Landesk.* 1881. S. 95. már csaknem 50 évvel ezelőtt felismerte e Sabinianusban C. Vettius Sabinianust). Dáciai helytartósága után C. Vettius Sabinianus még Pannonia superior provinciát is kormányozta. (C. I. L. III. 4426. Arch. Epigr. Mitt. XX. S. 140 No XX.) Commodus uralkodásának első felében és azután 190 körül proco(n)s(ul) Africæ volt (C. I. L. VIII. 12,346).

Pályafutásának nagyobb része eszerint még Marcus uralkodására esik s időbelileg csaknem pontosan meghatározható. Az illyricumi vexillatiók feletti parancsnoksága a dunai háború legveszedelmesebb idejébe vezet, amikor a barbárok keresztültörték az Alpokon és Itália különböző városait fenyegették; ez a veszély a rómaiaknak 172-ben bekövetkezett támadós föllépésével elmúltnak volt tekinthető. A kiűntetések, amelyekkel a császár Sabinianus háborús szolgálatait megjutalmazta, mennyiségükkel már mutatják, hogy akkoriban még a praetori rangosztályba tartozott. E szerint Alsó-Pannonia igazgatását, melyet már az illyricumi vexillatiók fölötti parancsnoksága előtt vagy alatt elnyert, csak mint pro praetore végezhetette, körülbelül a 169–171. években. Ezzel jól egyezik, hogy a még korábban s az ærarium Saturni igazgatása előtt Carnuntumban átvett legio XIII. gemina feletti legioparancsnokság már elárulja a markoman-háború sanyarúságait: Sabinianus mint legiolegatus egyszer-smind az egész Pannonia superior provinciának egyik iuridicusi tisztét is betöltötte, nyilván azért, mert a provincia consularis legatusa, kinek feladatai közé az igazságszolgáltatás is tartozott, a háború következtében vagy a provincián kívül tartózkodott vagy háborús teendői teljesen lefoglalták; ez körülbelül 166 vagy 167-ben történetett, amikor talán Jallius Bassus állott Felső-Pannónia élén. (Arch. Ep. Mitt. XX. S. 29 No X.) Éppen így a legio III. Italica, melynek Sabinianus volt talán az első legatusa, csak a hatvanas évek közepe-táján irányítottatott Marcus Aurelius által «*ad Germanicum et Marcomannicum bellum*» (Ritterling, *Legio Sp.* 1300); ez a legio legatusával együtt a consulviselt Antistius Adventus leg. Aug. pr. pr. «*at praetenturam Italiae et Alpium*» alá volt rendelve (ugyanott *Sp.* 1533). Ezek az óvórendszabályok tehát több éven keresztül, körülbelül 172-ig

(talán esetleg egy más főparancsnok alatt) még fennállottak. Vajjon Sabinianust még mint (volt?) alsópannoniai helytartót és az illyricumi sereg hadosztályainak parancsnokát berendelték-e egy ilyen hadsereg-csoportba, az kétséges; ő, akit különösképpen a főváros védelmével bíztak meg, az ehhez vezető közvetlen útvonalak, különösen pedig a via Aemilia—Flaminia vidékén önállóan is működhetett.

XIV. Pomponius . . .

Legatus a II. században; talán Marcus Aurelius uralkodása alatt(?)

Egy ismeretlen császártól az alsópannoniai hadsereg auxiliái részére kiállított katonai diploma kicsiny töredékén (C. I. L. III. p. 2001 f.) van megnevezve: [. . . *et sunt in Pannon(ia) inf]erior(e) sub Pompon(io . . .]*

Ezt a XC. sz. diplomát Mommsen után eddig általában a III. századba, 216 és 247 közé helyezték. A valóságban azonban a szöveg semmi olyant nem tartalmaz, ami ily késői időre mutatna (Mispoulet *Revue Epigraph. N. S. I.* 1913 p. 281—298), és a consules suffecti után álló datálás . . . *a. d. III. idus Aug. . . . Aemilio Severo Contabrino co(n)s(ulibus)* egészen biztosan jelentékenyen korábbi időre mutat, mindenesetre a II. évszázadra; Mispoulet (id. h. S. 293) szerint kb. a 173. évre, de minden bizonnyal Marcus Aurelius uralkodásának idejére. A legatus személye felől, kinek mellékneve ismeretlen, föltevéseket kockáztatni, haszontalan dolog lenne.

XV. L. Ulpus Marcellus.

Legatus talán Marcus Aurelius alatt(?), consul esetleg uralkodásának végén(?)

Egy valószínűleg Aquincumból és nem Pécsről, az állítólagos lelőhelyről származó (l. Domaszewski, *Westd. Zeitschr.* XIV. 43) oltár nevezi meg mint helytartót: *Virtuti | et | honori | L. Ulpus | Marcellus | leg. Aug. | pr. pr. Pannon(iae) inf(erioris) | v(otum) s(olvit).* C. I. L. III. 2307 = 10,285.

Hogy ennek a helytartónak személye milyen viszonyban állott az Antoninus Pius és Marcus Aurelius alatt élt híres jogtudóssal, Ulpus Marcellusszal vagy Commodusnak hasonló nevű, Britanniában győztes hadvezérével (Prosop. III. p. 461 No 556 és 557), az egyelőre nyílt kérdés. Ha az utóbbit valóban el lehet választani a jogtudóstól, talán

annak fia volt, úgy közeli a feltevés, hogy ebben az ifjabbik Ulpius Marcellusban, kinek praenomenje egyébként természetesen nem bizonyos, lássuk az alsópannoniai legatust is. Ebben az esetben neki Pannoniában már a hetvenes években kellett parancsnokolni, ha ő már Marcus és Commodus közös uralkodásának idejében a csak consularistól vezényelhető britanniai hadsereg élén állott (v. ö. C. I. L. VII. 504), amint ezt pl. Atkinson (*Journal of Rom. Studies* XII. 68) feltételezi, tehát már körülbelül 179-től kezdve.¹⁴ Másfelől a britannusok fölött győztes Ulpius Marcellusnak Dionál (72, 8, 3–5) megrajzolt jellemvonásai és életszokásai azt a benyomást keltik, hogy e főtisztnek akkoriban már érett, sőt élemedett korúnak kellett lennie s így annak lehetősége sem utasítható teljesen vissza, hogy a jogtudósnak és hadvezérnek egy és ugyanazon személynek kellett lennie.

A két férfiú személyének ezen identifikálásából azután az alsópannoniai helytartó, S. Ulpius Marcellus sem maradhat kizárva. S így ezt a praetori ranghoz kötött hivatalt még Antoninus Pius uralkodásának idejébe vagy Marcus Aurelius korábbi éveire¹⁵ tehetnők. Hogy azonban ama Marcellus, aki 149 és 153 között egy meghatározatlan év december 25-én consul volt (l. a C. I. L. III. p. 885, Suppl. p. 1988 alatt; katonai diplomát) s mert nemzetsége Ulpus volt, tehát az itt említett férfiak egyikével kapcsolatba hozandó lenne, egyáltalában semmi sem bizonyítja;¹⁶ ha ez a megállapítás találó lenne, úgy alsópannoniai helytartóságát még Antoninus Pius közbülső éveire, tehát valamivel Pontius Laelianus után, de mindenképpen Jallius Bassus elé kellene besorolni.

¹⁴ Azonban ez még éppen nem bizonyos, a kifejezés, mellyel a «Κόμμοδος Μάρκελλον Ούλπιον ἐπ' αὐτοὺς ἐπεμφεν» kitétel (Dio 72, 8, 2) M. kiküldetését szöbáhozza, inkább arra mutat, hogy M. különösen a provinciába történt ellenséges betörés leküzdése végett küldetett ki és már azelőtt mint Britannia helytartója a provincia védelmére különben is kötelezve lett volna.

¹⁵ Hogy őt mint a kettős császárság (Marcus és Verus) legatusát LEG. AVG-nak is és nemcsak AVGG-nak jelezhatték, azt már az Arch. Ep. Mitt. XX. S. 25, Anm. 61. alatt kifejtették.

¹⁶ Hogy Liebenam (Legaten, S. 105) mily alapon helyezi ennek a Marcellusnak, kit ő rövidesen L. Ulpus Marcellusnak nevez, consulságát a 158. esztendőre és datálja ugyanazon évre alsópannoniai helytartóságát a 336. lapon, teljesen kifürkészhetetlen.

XVI. Ti. Haterius Saturninus.

Legatus több császár együtturalkodása idején, vagy 161—169 vagy 176—180 között.

Megnevezi őt két aquincumi felirat:

C. I. L. III. 3473: *[di]s militaribus | [s]alutaribus | [Ti. Hat]erius Saturni | nus] leg. Augg. | [pr.] pr. cum | ... atroniano | [ff]il(io) trib. mil. és*

C. I. L. III. 3479: *Deo invicto | pro salute familie | Ti. Hateri Saturnini | leg. Augg. pr. pr. | Arpocras pater | posuit.*

Talán egyik szabadosától, ki őt a provinciába kísérte, származik a C. I. L. III. 3416. alatti emlék:

Danuvio | defluentis | Ti. Aterius Ca[l] | linicus v. s.

A nemzetségnév ritka előfordulásából következtetve könnyű lenne a helytartót egy hasonló nevű férfúval összekapcsolni, aki egy ostiai collegiumnak a 140. évben elkezdett és hosszú évtizedeken át folytatott patronus-listáján (C. I. L. XIV. 246) mint az utolsó bejegyzettek egyike szerepel (v. ö. Dessau C. I. L. XIV. p. 382, Prosopogr. II. p. 127. No 23).¹⁷ E szerint a helytartó a II. évszázad második felében vagy végén élhetett. A C. I. L. III. 3473. számú feliratnak a III. évszázadba való helyezése (Westd. Ztschr. XIV. S. 2) nincs elegendőképpen megalapozva.

XVII. Sex. Quintilius Condianus(??)

Legatus 177/78 körül, consul 180-ban.

Dio LXXI, 33, 1 . . . τὰ Σκωθικὰ αὐθις αὐτοῦ (azaz Marcus császárnak a) ἐδεήθη . . . ; οἱ γὰρ Κοντίλιοι οὐκ ἡδυνήθησαν, καίπερ δύο τε ὄντες καὶ φρόνημα καὶ ἀνδρείαν ἐμπειρίαν τε πολλὴν ἔχοντες, τὸν πόλεμον παῦσαι, καὶ διὰ τοῦτ' ἀναγκαίως αὐτοὶ οἱ αὐτοκράτορες (azaz Marcus és Commodus) ἐξεστράτευσαν.

Hogy a két Quintiliusszal, az ismeretes testvérpárral, akik 151-ben voltak közösen consulok, nehezen hozható ez a Quintilius kapcsolatba, azt már az Arch. Ep. Mitt. X. 5, 30. alatt kifejtették, jöllehet a Diótól dicsőített ἀνδρεία és ἐμπειρία ily idősebb államhivatalnokokra könnyen vonatkozhatnék. Ha azonban akkoriban a két Quintilius valóban tekintélyes seregparancsnok volt Illyricumban, úgy csakis az

¹⁷ Helytartóságának «140 körüli» időre való helyezése Liebenamnál S. 334 figyelmen kívül hagyja a két császár együttes uralkodásának tényét.

ifjabb Condianus, Dio LXXII. 6, 1 szerint Maximus fia, lehetett Pannonia inferiorban helytartó, mialatt nagybátyja Maximus, a 172. év consula egyidejűleg a felsőpannoniai hadsereget vezényelte. Mikor Tarrutenius Paternus bukása után a Quintiliusok egész családja kirtatott Commodus által, Condianus Syriában tartózkodott (Dio LXXII, 6, 1, skk.) valószínűleg hivatalos állásban; aligha lehetett akkor más, mint Syria legatus pro praetoreja.

XVIII. I. Cornelius Felix Plotianus.

Legatus 185-ben(?)

Egy a dunai limes mentén, Dunapentelén és környékén több példányban, épen vagy töredékesen fennmaradt feliratban került napvilágra: *imp. Caes. M. Aur. [Commodus] Antonius | Aug. Pius Sarm. Ger. Brit. pont. max. trib. pot. | VI imp. IIII cos. IIII p. p. ripam omnem burgis | a solo extructis item praesidis per lo | ca opportuna ad clandestinos latruncu | lorum transitus oppositis munivit | per L. Cornelium Felicem | Plotianum leg. pr. pr.* (Dessau 8913 = Arch. Ért. 1904, 201 l., 1903, 393 l. és a C. I. L. III 3330, 3332, 10,312, 10,313. szám alatti töredékekben.)

A legatus neve egyes példányokon épen maradt, másokon ellenben nagy buzgalommal kivakarták, így pl. a C. I. L. III. 10,312. és Arch. Ért. 1905. 224. l. közölt emlékeken, mint «damnatio memoriae»-be esett tisztviselőt. Feltűnnek a császári címek össze nem vágó dátumai is: a trib. pot. VI. Imp. IIII. megfelel a 181. évnek, míg a cos. IIII. megjelölés csak a 183. évtől fogva, a «Britannicus» melléknév pedig csak 184 utáni időszakra találó. Ellenben a C. I. L. III. 3385. sz. példányon megnevezett trib. potest X-nek a cos. IIII-al való összekötése — az imperatori üdvözlés száma nincs kitéve, — csakis a 185. esztendőre vonatkoztatható. A császár címének ily bizonytalansága egy nyilvános építészeti okmányon, melynek szövegét a császári helytartó rendelkezése alapján fogalmazták és vették ki, amint az a példányok nagyobbik számánál észrevehető, a legnagyobb mértékben feltűnő. Arra a lehetőségre is gondolhatnánk, hogy a tribunusi császári éveket tévesen Commodus egyeduralkodásának kezdetétől, tehát atyjának 180-ban bekövetkezett halálától számolták, úgy hogy 185-ben a trib. pot. VI. a Britannicus melléknévvel és a cos. IIII-al teljesen megegyeznék és csak az imperatorrá kikiáltás

a császári üdvözlés száma (VIII helyett III.) maradna tényleges hiba. Az a föltevés, hogy a trib. pot. helyes számolása esetén Plotianus 181/82-től kezdve volt legatus és hogy az erődépítési munkálatok végrehajtása több évet vett igénybe, mindenesetre sokkal kevésbé valószínű, kivált mivel a császár «Pius» és «Britannicus» melléknevei 183, illetve 184 előttről nem lehetségesek. Teljesen földerítetlen marad a helytartó nevével való bánásmódban mutatkozó következetlenség a különböző, hasonló hangzású emléken; hiszen azoknak a példányoknak is, amelyeken az ő neve egészében megmaradt, legalább is Commodusnak 192-ben bekövetkezett haláláig a megfelelő burgusokban láthatóan elhelyezve kellett lenniök, mivel a császár nevének kivakarása azokon megtörtént; hacsak nem olyan darabokról van itt szó, amelyeket a készítésnél valami hiba miatt félredobtak és másikkal pótoltak.

Ez a helytartó szerepel még — eltekintve ezen burgus-emléktábláktól — egy aquincumi sírfeliratban (C. I. L. III. 10,507), amelyet az alsópannoniai legio egykori katonája állított elhunyt szüleinek és testvéreinek . . . *M. Aur(elius) Clemens (centurio) leg. VI ferrat(ae) qui est prob(atu)s in leg(ione) II a Cornel(io) Plotiano leg(ato) . . .* Ebből azonban arra az időpontra nézve, mikor ez az ember a kormányzó által a legio II. adiutrixba felvételre, közelebbi meghatározást egyáltalán nem nyerhetünk.

Míg ez a Cornelius Plotianus a Commodus uralkodásabeli alsópannoniai helytartóval kétségkívül azonos, addig ez egy Durostorum-ból származó (Année epigr. 1925. No 109) feliratban szereplő hasonló-névű férfiúnál kizárt dolog: az a Cornelis Plotianus, aki e felirat szerint a hatvanas évek elején a legio XI. Claudiának volt a parancsnoka, az alsópannoniai helytartónak csak az atyja vagy közeli rokona lehetett.

XIX. A.

Borghesinek az a vélekedése, hogy a 185. évből származó, fentebb már megbeszélt emléktáblán (C. I. L. III. 3385) kivakart helytartónév a 185. évben kegyvesztett Perennis egyik fiáé lenne, az ép példányok felfedezése után teljesen megingott. (l. 12. l.)

Mégis annak a lehetőségét, hogy Perennis két fia közül az egyik legatus Aug. pr. pr. Pannoniae inferioris volt, nem lehet csak röviden teljességgel elutasítani, mert Herodian I. 9, 1., kifejezése szerint

a praefectus praetorio a császárt rábírta, . . . τοῖς υἱοῖς ἑαυτοῦ γενανίαις οὖσιν ἐγχειρίσαι . . . τὴν πρόνοιαν τῶν Ἰλλυρικῶν στρατευμάτων . . . És az illyricumi hadseregen az akkori nyelvhasználat szerint elsősorban Felső- és Alsópannonia legióit kellett érteni. (V. ö. Domaszewski: Philolog. IX. Suppl. S. 62. Anm. 145.)

Melyik helytartó nevét törölték ki az aquincumi, csak kézíratosan fennmaradt fogadalmi feliratban (C. I. L. III. 3417) . . . *Aug(usto) ceterisque Dis | huiusce loci | V..!!!!!!! | Δ!!!!!! leg. Aug(usti) | pr. pr.* az kétséges; úgy látszik azonban, hogy itt csakis egy II. századbeli emlékről lehet szó.

XX. C. Valerius Pudens.

Legatus 194 körül, consul legkésőbb 196-ban.

Alsópannoniai helytartóságának tanujele három, Aquincumban felállított fogadalmi emléke:

a) *Dis et genio | provinciae | Pannoniae C. Val(erius) Pude(n)s | leg. Aug. pr. pr.* (C. I. L. III. 10,396).

b) *Fortunae | huius loci | C. Val. Pudens | leg. Aug. pr. pr.* (C. I. L. III. 10,399).

c) *Minervae | Victrici | C. Val. Pudens | leg. Aug. pr. pr.* (C. I. L. III. 10,438).

Továbbá helytartóként van említve egy általa elbocsátott veteranus feliratában:

d) *[A]ur(elius) Bazas vet(eranus) [coh. (milliariae)] Hemes(enorum) domo Cl. . . [m]issus honesta m[issione a] Val(erio) Pudente c(larissimo) v(iro) . . .* (Arch. Ért. 1909, 243. l. 11. sz.)

Az időt megközelítőleg jelzi, hogy ugyanezt a férfiút mint Germania inferior 196—198 közötti legatusát említi a C. I. L. XIII. 8824. szám alatti felirat. (V. ö. Westd. Zeitschr. XIII. S. 33, No. IX.) Tehát már 196 április eleje előtt consulnak kellett lennie, amivel az ő 210/11. vagy 211/12. évekre kiszámított afrikai proconsulatusa tökéletesen összhangban állana. (C. I. L. VIII. 11,999, Tertullianus ad. Scap. 4.; v. ö. még Prosop. III. p. 376. No. 122.) Pannonia inferiorban eszerint Pudens Severus uralkodásának első éveiben (bajosan hihető, hogy már Commodus alatt) parancsnokolhatott.

XXI. Ti. Claudius P. f. Quir. Claudianus.

Legatus 196—198, consul alighanem 199-ben(?)

Még a 195. évben a Daciában állomásozó legio V. Macedonica legatusa volt (C. I. L. III. 905), tehát legkorábban vagy ennek, vagy a következő évnek folyamán vehette át Alsópannonia helytartói tisztét. Ebben az állásában említik őt a 196/197. és a 198. évekből való mérföldkövek. (C. I. L. III. 3387 és u. o. 3745. 10,616.) Hogy ő akkoriban *csakis* a provincia inferiorban parancsnokolhatott és csak néhány évvel később, valószínűleg Fabius Cilo távozása *után*, 202 körül lett Pannonia superior consularis legatusa, azt már az Arch. ep. Mitt. XX. 1897. S. 37 f. kifejtették. Mivel Pannonia inferiorban már 199-ben egyik utódját találjuk, valószínűleg ez évben jutott consulatushoz, miután körülbelül három évig volt a provincia legatusa, amely hivatalban lehet, hogy Valerius Pudens közvetlen, vagy második utódja volt.

XXII. L. Baebius Caecilianus.

Legatus 199-ben, consul(?)

Helytartóságának éve fennmaradt az Aquincum—Mursa-i útvonal mérföldkövének feliratán (C. I. L. 3733), míg egy második példányon (u. o. III. 3706) pontos időmegjelölést nem találunk. Azonkívül két Dunapenteléről származó, szentélyek építését megörökítő felirat is Baebius Caecilianust említi meg, mint helytartót Severus és Caracalla együttes uralkodásának idejéből (Dessau 9155, Arch. Ért. 1909. 329. l. 1. sz. és ugyanazon évf. 245. l. 14. sz.) «*sub. Baebio Caeciliano [leg. A]ugg.*» és «*(cur)agente Bae[b]io Caeciliano [leg. Augg. pr. pr.]*», de pontosabb dátumot, mint a 198—209 közé eső éveket, ebből sem tudhatunk meg. Caecilianus, kinek hivatali elődje még 198-ban tényleg állásban volt, körülbelül 201 vagy 202-ig maradhatott Alsópannoniában.

XXIII. L. Cassius Marcellinus.

Legatus 202 vagy 203 körül(?), cos. des.

Aquincumban egy fogadalmi oltárt ajánlott föl a következő felirattal:

Urbi Rom(a)e | L. Cassius | Marcelli | nus leg(atus) | Aug(usti)
pr(o) pi(aetore) co(n)s(ul) des(ignatus). (C. I. L. III. 10, 470.)

E helytartónak közeli rokona, talán fia, Cassius Pi[us] Marcellinus szerepel egy hasonlóképpen Aquincumból származó feliraton, mint *lati-cl(avius) leg(ionis) II adiut(ricis)* (C. I. L. III. 10,470.), tehát ez a nagyon gyakori szokás szerint, bizonyára a vele rokonságban levő helytartó alatt tett eleget katonai szolgálatkötelezettségének. (Österr. Jahresh. X. 1907. S. 309 f.) És mivel ez a katonai tribunus minden valószínűség szerint ugyanaz a Cassius Pius Marcellinus, aki a Septimius Severus által rendezett *sæcularis* játékokon 204-ben mint *q(uaestor) designatus* szerepel,¹⁸ (Eph. ep. VIII. p. 292.) katonai szolgálatának idejét a III. század első éveire tehetjük. Ugyanezen időben kellett L. Cassius Marcellinusnak is Alsópannonia helytartójának lennie.

XXIV. Q. Cæcilius Rufinus Crepereianus.

Legatus Septimius Severus alatt (?) 203 és 209 között (?)

Két, e férfiútól Aquincumban felállított fogadalmi oltáron olvassuk a következő feliratokat: *J(ovi) O(ptimo) M(aximo) Q. Caecilius Rufinus Crepereianus co(n)s(ul) leg(atus) Aug(ustorum) pr(o) pr(aetore) v(otum) s(olvit) l(ibens) m(erito)* (C. I. L. III. 10,407) és *Junoni Caecili Q. Caecilius Rufinus Crepereianus co(n)s(ul) leg. Augg. pr. v. s. l. m.* (C. I. L. III. 10,415).

Az ő testvére lehetett Arábia helytartója: *M. Caecilius Fuscianus Crepereianus* és ennek ugyanazon felirathban (C. I. L. III. 93.) megnevezett fia: *M. Caecilius Rufinus* talán unokaöccse volt az alsópannoniai legatusnak. Ha ez az unokaöccs azonos azzal a M. Cæcilius Rufinus Marianusszal, aki mint a legio IV. Flavia tribunus *lati-clavius*a Aquincumban fogadalmi oltárt állíttatott (C. I. L. III. 3463), úgy e katonai rangban nagybátyjának, Alsópannonia helytartójának seregében szolgálhatott.¹⁹ A legio IV. Flavia átmeneti tartózkodásának idejét és tartamát Aquincumban (Paulý-Wisowa XII. Sp. 1544 f.) sajnos, pontosan megállapítanunk nem lehet, mivel számos emlékét általában csak a II. évszázad utolsó, vagy a III. század első évtizedére helyezhetjük.

¹⁸ Annak lehetősége mellett, hogy ez a tribunus a legatussal ugyanaz a személy lenne, (Dessau Inscr. sel. No 3925) kevés szól. Ellenben talán ezt a tribunust ismerhetjük föl ismét Phoenice helytartójában, D. Pius Cassiusban 213-ból. (C. I. L. III. 203.)

¹⁹ A szokásról, hogy a senatorfik rövid kötelező katonai szolgálatuknak egy közeli rokon vagy ismerős főparancsnoksága alatt, ki egy vagy több legio élén állott, tettek eleget, v. ö. Österr. Jhefte X. 1907. S. 309., Anm. 18 és S. 311.

Consulságának említése Crepereianus feliratában mutatja, hogy ő alsópannoniai helytartóságát még praetori rangban kezdte meg és csak ezen megbízásának tartama alatt neveztetvén ki consullá, e hivatalát távol Rómától, a provinciában viselte,²⁰ e szerint tehát ő Alsópannoniában még Caracalla által a pannoniai provinciáknak 214/15-ben végrehajtott újjászervezése előtt tevékenykedett. Mivel két császár legatusaként említik, hivataloskodása csakis Severus idejére eshetett; mert Marcus Aureliusnak Commodusszal (176–180), vagy épenséggel Lucius Verusszal (161–169) való közös uralkodásának éveit tekintettel a többi hasonló lelet-körülmények között talált oltárra, kevésbé valószínűek. A severusi dinasztia idejére jobban is találunk a felajánlások «Juno Caelestisnek» (C. I. L. III. 10,415) épp úgy, mint «Hammon»-nak (C. I. L. III. 3463). Pontosabb időmeghatározás Severus uralkodásán belül az eddig ismert bizonyítékok alapján nem lehetséges; Crepereianus helytartói tevékenységének idejére nézve valószínűleg csak a 203–208 közti évkör jöhet tekintetbe.

XXV. C. Julius Sept(imius) Castinus.

Legatus kb. 208 és 212 között, cos. des.

Több aquincumi emlék nevezi meg ezt a helytartót:

a) *Deo Invicto Mitrae C. Jul(ius) Castinus leg(atus) Aug(ustorum) pr(o) pr(aetore) C. I. L. III 3480;*

b) *J(ovi) O(ptimo) M(aximo) | pro salute | d(omi)n(or)um Aug(ustorum) et C. Jul(ii) | Castini leg(ati) Aug(ustorum) | pr(o) pr(aetore) eq(uites) sing(ulares) c(uram) a(gente) | Aur(elio) Victorino (centurione) leg(ionis) | II ad(iutricis) admin(istrante) Aur(elio) Bito | dec(urione) ... C. I. L. III 10,360; ²¹*

²⁰ V. ö. Arch. ep. Mitt. XX. S. 33, Anm. 83. Ez a szokás egyébként Severus idejére is kimutatható, pl. Q. Anicius Faustus cos. volt, talán már 198-ban, de igazgatása Numidiénumban (leg. III. Aug.) a 197. éven túl, legalább is 200-ig terjedt. És így neveznek meg többiben helytartókat, még mint egyes praetori császárprovinciák helytartóit, amelyeket ők hosszabb időn át megtartottak a legatus Augusti pro praetore co(n)s(ul) címzés mellett, pl. ilyenek voltak: Furius Saturninus Daciában (C. I. L. III 1177) és Africában D. Fonteius Frontinianus (C. I. L. VIII. 4599), C. Modius Justus (VIII 2746), M. Valerius Maximianus (VIII 2621), P. Julius Junianus Martilianus (VIII 2392, 2742), lásd még C. I. L. VIII 17,869, 17,871.

²¹ Talán a Mursából való felirattöredéknek (fogadalmi felajánlás Severus és fiaihoz) C. I. L. III 10,269. a végén Julius Castinus neve is ide vonatkoztatható? Akkor azonban az utolsóelőtti sorok maradványait másképp kellene olvasni és kiegészíteni.

c) d) e) a három csaknem hasonlóan hangzó felirat (C. I. L. III. 10,471, 10,472, 10,473), amelyek Castinus «cursus homorum»-át tartalmazzák helytartóságáig:

C. Jul(ius) Sept(imus) Castinus co(n)s(ul) desig(natus leg(atus) Aug(ustorum trium) pr(o) p(raetore) P(annoniae) i(n)ferioris | leg(atus) leg(ionis) I. | M(inerviae) ex prae(cepto) dom(inorum n(ost)rorum trium) dux vexil(lationum) IIII | Germ(anicarum) . . . advers(us) defectores . . . tárgyaltnak többek közt Domaszewskitől Korrb1. Westd. Ztschr. IX. 1890 Sp. 9 f, Rhein. Mus. 1890, S. 203 ff. (V. ö. Hohl Paulý-Wissow-nál X. Sp. 803 ff.)

A bonni legio I. Minervia fölötti parancsnokságát az iversheimi felirat (C. I. L. XIII. 7945) alapján 205 és 208 körüli időre tehetjük és körülbelül ugyanezen időben viselhette a négy rajnai legióból a nagy nyugtalanság miatt felállított vexillatiók parancsnoki tisztségét. (Hasebrock, Unters. Z. Gesch. d. Septimius Severus, S. 102 f.) Tehát alsópannoniai kormányzása, mely alatt ő consul designatus is lett, Severus uralkodásának utolsó éveire, vagy Caracalláénak kezdetére eshetett. Legkésőbb ez utóbbi alatt, akivel közelebből is megbarátkozhatott (Dio, 76, 9), lett consul, mivel 217-ben még pártfogójának meggyilkolása előtt már a három Dacia consuli rangú helytartója lett (C. I. L. III. 7638), amely hivatalából Macrinus távolította őt el. (V. ö. Dio, id. h., Jung, Fasten von Dacien, S. 31 f, No 41.)

B) *Alsópannonia helytartói a III. században Caracallától kezdve.*

Pannonia inferiornak praetori rangú legatusok által való kormányzása, amint Julius Castinus (l. fent XXV. alatt) példája mutatja, Septimius Severus utolsó éveig állandóan szokásban volt. De röviddel rá változás következett be, amennyiben praetori rangúak helyett a legmagasabb rangosztály férfiai állítottak a provincia élére. Ez a rangemelés azért vált szükségessé, mert most már az eddigi egy helyett két legio állomásozott tartósan Pannonia inferior területén; az aquincumi leg. II. adiutrix mellett a brigetiói leg. I. adiutrix is. (V. ö. Ritterling, Legio Sp. 1320 és «De leg. X. gem» p. 33 f.) Ez utóbbi legiót, mely még 212/13-ban Felsőpannonia három legiónyi hadseregéhez tartozott (C. I. L. III. 4452.) Caracalla, nyilvánvalóan a Dunavidéken tartózkodása alkalmával, 214-ben, állandó táborának egész környékével együtt az alsó provinciába osztotta be

(v. ö. Domaszewski Rhein. Mus. XLV. 1890, S. 204 ff., és Ritterling, Legio Sp. 1393) érthetően azon szándékból, hogy ez országrész nagyobb hadseregének katonai elsőbbségét normális mértékűre szálítsa le. (Legio Sp. 1320.) A megnagyobbított és megerősített Alsó-pannoniát ettől fogva az új beosztásból folyó szükségszerűséggel, helytartóként egy consularis igazgatta; az első kimutatható ily helytartó Octavius Suetrius Sabinus, a 214. év consula.

Hivatalbeli utódjai túlnyomó számánál az év, amelyben consulok lettek, már nem ismeretes, mert talán mindnyájan «suffecti» voltak és így neveiket az előttünk ismeretes «fasti consulares» nem őrizték meg. Azonban rangfokozatuk iránt semmi kétségünk nem lehet, hiszen két legióból álló hadsereg volt parancsnokságuk alá rendelve.

A III. század közepe táján különösen Gallienus mélyreható birodalmi reformjaitól kezdve, a provinciát a többiekhez hasonlóan, tekintet nélkül arra, hogy praetori avagy consuli rangúak voltak-e, a lovagi rendből származó jól bevált tisztek kezébe adták, akik hivatalukat, legalább is egyelőre, névlegesen mint a helytartó helyettesei «agens vices praesidis» viselték. Rövid idő múlva azonban ez a helyettes a *v(ir) p(erfectissimus)* címmel maga lesz «praeses».

Mindamellett listánk végén, az évszázad nyolcvanas éveiben, még mindig szerepel egy senatori rendű és bizonyára a legmagasabb rangban álló férfiú a régi hivatalos *leg(atus) Aug(usti) pro praetore* elnevezéssel.

A provincia a IV. és V. századi birodalom testébe már több (két vagy három) részre tagolva került.

XXVI. C. Octavius Appius Suetrius Sabinus.

Legatus 217-ig, cos. ordinarius 214-ben (v. ö. Mommsen Eph. ep. I. p. 130—142. Prosop. II. p. 425. No 19.)

Ezt a helytartót nevezik meg a provincia következő emlékei:

1. C. I. L. III. 3428. *Jovi Accioni | [pat]rio Suetrius | Sabi[nus] leg. . . .*

2. C. I. L. III 3429. *Dis reducibus | patriis | Suetrius Sabinus | leg. Aug. pr. pr. fecit.*

3. C. I. L. III. 10,405. *[Her]culi Amph[issen]si patrio [Su]etrius Sa | [b]inus leg. Aug. | [pr. pr. Pann]o[n(iae)] in | f(erioris)].*

4. C. I. L. III. 10,491. . . . *im. . . . | . . . Suetrius Sabinus | leg. Aug. pr. pr. | prov. Pann. inf. | devotissimus | numini eius.*

Mind a négy emlék Aquincumból való.

Majdnem teljesen fennmaradt, Aquincumból származó cursus honorumában (C. I. L. X. 5398; v. ö. a Casinumból való C. I. L. X. 5178. sz. felirattal) *legato Aug. pr. pr. Pannon. i[nf(erioris)]* nevezik őt. Ennek a helytartóságnak ideje kitűnik Dio. LXXVIII. 13.-ból is, akinek tudósítása szerint Macrinus uralomra jutva, a meggyilkolt Caracalla két barátját, Sabinust és Castinust, akik Pannoniát, illetve Daciát igazgatták, hivataluktól tisztességes ürügy alatt felmentette. Mint-hogy Sabinus consulsága után még Itália egyik *correctori* hivatalát is (talán egyidejűleg a *cura alimentorum*ot is) ellátta (C. I. L. X. 5398), legkorábban a 214. v. 215. év további folyamán mehetett Alsópannoniába. Közele a feltevés, hogy Sabinust, aki már az alemann háború alkalmával 213-ban a császárt mint comes kísérte és nyilvánvalóan egyik leghűségesebb barátjának számított (Dio LXXVIII, 13, 2 Σαβῖνον καὶ τὸν Καστῖνον . . . τὴν φιλίαν αὐτῶν τὴν πρὸς τὸν Καρακάλλον φοβηθεῖς . . .), Caracalla a Dunai provinciákban tervbevetett újításoknak kezdettől való végrehajtásával bízta meg. Ő lehetett az első consuli rangú helytartó Alsópannoniában, s e beosztásában a császár őt keleti távolléte alatt is meghagyhatta, mert e fontos provinciát Sabinus parancsnoksága alatt biztos kézben tudta, épp úgy, mint a szomszédos daciai provinciákat, melyekben 214-ben hasonlóképpen bizonyos események játszódtak le, Julinus Castinus vezetése alatt. (C. I. L. III. 7638.) Lehet tehát, hogy Sabinus néhány éven át, körülbelül 214—217-ig maradt a provincia élén és ezzel megegyeznék az, hogy ezentúl nem látszik szerepelni fontos provinciális vezető állásokban; csak az africai proconsulatust nyerte el Severus Alexander idejében.

XXVII. Marcius Agrippa.

Legatus 217-ben közvetlenül Suetrius Sabinus visszahívása után:

Cass. Dio LXXVIII, 13, 2 szerint. (Macrinus) ἀλογώτατα Μάρκιον τε Ἀγρίππαν πρότερον μὲν εἰς Παννονίαν εἶτ' ἐς Δακίαν ἡγεμονεύσοντα ἔπεμψεν. Hogy itt tulajdonképpen az alsópannoniai provinciáról van szó, azt igazolja a közvetlen ezelőtt levő tudósítás Agrippa elődjének elcsapásáról. Agrippa csak egészen rövid ideig maradhatott a provinciában, mivel a császár reá nemsokára ezután Dacia igazgatását bízta

(1. Dio. ugyanott 13,3 τὸν τε οὖν Ἀγρίππαν ἐς τὴν Δακίαν... ἔστειλεν), ez azonos az egykori lovaggal s a Caracalla által a praetori rangúak közé kitaszított (ἀπωσθέντα) hasonlónevű férfiúval (Dio id. h. 13, 4.) s aki Caracalla keleti hadjáratánál *classi praeerat* (v. Carac. 6.; v. ö. Domaszewski Rhein. Mus. N. F. LVIII. 1903 S. 223 f.). Az érmek tanubizonyosága szerint ő Macrinus utolsó idejében kormányzott (Pick, Wien. Num. Ztschr. XXIII. S. 49) Moesia inferiorban is és látszólag a Marcius Claudius Agrippa kettősnevet viselte. (Prosop. II. 337 u. 165.)²²

XXVIII. Aelius Triccianus.

Legatus 217/218-ban.

Dio LXXVIII, 13,3 szerint (Macrinus) . . . καὶ Δέκιον Τρικκιανὸν ἐς τὴν Παννονίαν ἔστειλεν . . . 13, 4 τὸν δὲ δὴ Τρικκιανὸν ἔν τε τῷ πλήθει τῷ Παννονικῷ ἐστρατευμένον καὶ θυρωρὸν ποτε τοῦ ἄρχοντος αὐτῆς γεγονότα καὶ τότε τοῦ Ἀλβανίσου στρατοπέδου ἄρχοντα (= praef. leg. II Parthicae).²³ Családi neve ΔΕΚΙΟΝ Dionál megromolva²⁴ származhat AIAION-ból, mivel egy, az ő igazgatása alatt felállított pannoniai mérföldkövön (C. I. L. III. 10,644) az olvasás az utólag megkísérelt kivakarás ellenére is, *cura agente Aelio Tricciano leg. Augg. pr. pr.*-nak megállapítható. Jóllehet a provincia kormányzásában nem sokáig maradhatott Triccianus, amint ezt az Aquincum—Sirmium-i útvonalnak nevével megjelölt mérföldkövek feliratai tanúsítják (C. I. L. III. 3720, 3724, 3725, 6467 = 10,618, 10,629, 10,635, 10,637, 10,644, 10,647, 14,350₃), az útépitést szorgosan előmozdította.

Szülőprovinciájában²⁵ viselt e hivatalától még Macrinus felmen-

²² [Clau]dius Agrippa alsógermániai helytartóval C. I. L. XIII. 7798 (7800?) nem lehet őt azonosítani, amint ezt Lehner a B. Jahrb. 106. S. 106. f. javasolta és a Corpus Inscriptionum Latinarum jóváhagyta: Agrippa egyébként Macrinus rövid uralkodása alatt 217 és 218-ban nem kevesebb, mint négy konsularis császárprovinciában lehetett legatus.

²³ Hogy ő azonos a vita Caracallae 6, 7-ben megnevezett Recianus legio-parancsnokkal, azt már Henzen is gyanítja. (C. I. L. VI. p. 792.)

²⁴ Annak a lehetőségnek, hogy Triccianusnak két nomen gentiléje volt: Aelius és Decius, mint azt pl. Groag P. W. IV. Sp. 2286 véli, kevés a valószínűsége; a névnek kézíratos hagyománya Dionál könnyen összhangzásba hozható némi változtatással a feliratokban szereplővel s kettős gentile viselése oly alacsony származású emberekénél, mint amilyen Triccianus, fölötte szokatlan.

²⁵ Cognomenjét talán a Sopianae közelében levő Tricciana nevű helységtől kapta (Itin. Ant. 267 7 Wess.), amint ezt Kubitschek az Arch. epig. Mitt. III. 162. gyanította.

tette (l. Dio L. XXIX 4, 4 . . . ὑπὸ τοῦ Μακρίνου τὴν ἄλλως προπεμφθεὶς ἐν Βιθυνίᾳ τὴν διαίταν ἐποιεῖτο) és utódja, Elagabalus meggyilkoltatta. (Dio ugyanott.) Mint nevének a pannoniai mérföldköveken való kivakarása mutatja, emlékezetét is megvetéssel sujtották.

XXIX. Pontius Pontianus.

Legatus Caracalla vagy Elagabalus idejében (?)

A C. I. L. III. 3707. szám alatti mérföldmutató csonkafeliratában . . . *leg. II ad(iutricis) p(iae) f(idelis) Antoninianae curam agente Pontio Pontiano leg(ato) Aug(usti) p(ro) p(raetore). Ab Aq(inco) (milia) p(assuum) III* megnevezett helytartó, mint a legio mellékneve mutatja, Caracalla (211—217) vagy Elagabalus (218—221) alatt igazgatta a provinciát. Ha ő azonos azzal a Tib(erius) Pontius Pontianusszal, aki mint *trib(unus) lat(iclavius) leg. II. ad(iutricis) p(iae) f(idelis) «Invictus Mitras»*-nak a C. I. L. III. 3481. sz. alatti oltárt állította, úgy a II. évszázad vége felé Commodus vagy Septimius Severus idejében ugyanazon provinciában töltötte el katonáskodásának idejét, amelynek később élére került. Lehetséges azonban, hogy a tribunus egy rokona (fia?) volt a helytartónak, kinek számára utóbbi a tisztté kinevező rendeletet egyik neki alárendelt legióban ²⁶ szerezte meg. Azonban azzal a Pontius Pocus Pontianusszal, aki consul volt 238-ban, mint ezt Liebenam S. 341 lehetségesnek tartja, sem a tribunus, sem a helytartó nem azonosítható.

XXX. Septimius Flaccus.

Legatus talán Elagabalus alatt (?)

Az intercisai feliratban (Arch. Ért. 1910. 30. 1.)

IMP CAES . . .

ANONNO Aug . . .

COH ICO AN . . . hemesenor

SVB SEPTFLACCO . . .

CVRANEIVI . . .

A 4. sorban levő név csakis helytartóé lehet, akinek az intercisai helyi megszállócsapat mellékneve miatt (Caracalla vagy) Ela-

²⁶ De ez esetben az «Antoniniana» legio-melléknevet a C. I. L. 3481-ben is elvárhatnók!

gabalus idejében kellett a provinciát kormányoznia. Ez a személyiség (ha nem kb. 212 és 214 között hivataloskodott) consuli rangú volt, de más bizonyító erejű forrásból eddig nem ismerjük. Talán rokoni viszonyban volt L. Septimius Fla . . . 183. évi consullal.(?)

XXXI. . . . us Antianus (?)

Legatus talán a III. század első felében, esetleg Elagabalus idejében (?)

*Jovi optimo m[aximo] Neptumo Serap[idi] pro salute (v)icto-
[ria]et perpetuitate. Imp. Caesaris [M]. Aureli!!!!!!!! p(ii) f(elicis)
Aug(usti) . . . us Antianus leg(atus) eius pr(o) pr(aetore) prov. P(anno-
niae) inf(erioris). C. I. L. III. 3627, találták Csiven (Csév) Szántó és
Nyergesújfalu között.*

A lelőhely a régebbi beosztás szerinti két pannoniai provincia határterületén fekszik; később, mint ismeretes, az egész vidék nyugat felé Brigetión túl is, az alsó consularis provinciához tartozott. Annak kifejezett kiemelése, hogy Antianus Alsópannonia helytartója, talán a mellett is szólna, hogy ő még Caracalla előtt igazgatta a provinciát. A császárnév maradványai talán Commodusra engednének gondolni, akihez az első melléknevek: pius, felix is jól illenének. Valószínűbb azonban, hogy az emlék mégis csak a III. századba tartozik és Elagabalus nevét talán kivakarták.

Az «Antianus» név, amennyire ismerem, egyébként nem fordul elő a senatori birodalmi tisztviselők között; a csak kéziratban fennmaradt feliratban talán tévesen AIVTIANVS-t olvastak AVITIANVS helyett? Ily nevű hivatalnok több is akad a III. században, mint pl. Alfenus Avitianus, Arabia helytartója (Cagnat J. G. R. III. 1371) vagy L. Alfenius Avitianus frater Arvalis a 228., 231. és 241. években.

XXXII. P. Cosinius Felix vir clarissimus.

Legatus a III. században (?) két császár közös uralkodása alatt.

Egy aquincumi oltáron van e felirat: *Fortunae Reduci Publius Cosinius Felix v(ir) c(larissimus) leg(atus) Aug(ustorum) pr(o) pr(aetore)* (C. I. L. III. 3421) és legkorábbi a II. század végéről, vagy talán inkább a III. század első feléből származik. Ha ő azonos a Noricum-i helytartóval, P. Cosinius [Felix]-el? (C. I. L. III. 15,208¹), amint Kubitschek vélte a Jahrb. f. Altertkd. N. F. IV. 152, úgy ő csak Caracalla

reformja után lehetett legatus Alsópannoniában; mert csaknem kizártnak tekinthető, hogy egy és ugyanazon személyiség egymásután két különböző, egy-egy legiónyi helyőrséggel bíró provinciát kormányozhasson; mert úgy a noricum, mint az alsópannoniai helytartónak hivatali megbízásuk lejártá után nemsokára a legmagasabb szenatori rangra kellett emelkedni. E szerint Cosinius Felixnek az oltárt Aquincumban már mint Pannonia inferior consularis legatusának kellett volna emelnie körülbelül a III. század első felében. Ki volt az a két császár, akik alatt ő látta el az igazgatást, azt még csak nem is sejthetjük.

XXXIII. Flavius Marcianus.

Legatus Severus Alexander alatt.

Az aquincumi építési emléktábla szerint (Severus Alexander)... *balneum a solo territorio leg(ionis) II ad(iutricis) p(iae) f(fidelis) S(everianae) fecit curante Fl(avio) Marciano co(n)s(ulare)*. (C. I. L. III. 10,489²⁷; Bud. Rég. 1904. 165. 1. 3. sz.) A helytartó idejét e szerint pontosabban nem határozhatjuk meg, mint 222. és 235. között.

XXXIV. Flavius Aelianus.

Legatus 228-ban.

A schola speculatorum mindkét alsópannoniai legionál egy aquincumi felirat szerint (C. I. L. III. 3524) ... *dedicante Fl(avio) Aeliano leg(ato) Aug(usti) pr(o) prae(tore) Kal. Octob(ribus) Modesto et Probo co(n)s(ulibus)*, azaz 228 október 1-én helyreállíttatott.

Kétségtől²⁷ ugyanezt a helytartót említik egy Aquincum-Brigetiói útvonalról származó mérföldkö töredékén, melynek feliratából már csak az utolsó négy sor maradt reánk: ... *Aeliano c(larissimo) v(iro) leg(ato) Aug(usti) pr(o) prae(tore) ab Aqu(inco) m(ilia) (assuum) III*. (C. I. L. III. 3747.). Éppen Alexander idejében a számos mérföldkö tanúsága szerint a provincia útjait szorgalmasan építették.

²⁷ Pontius Lælianusra, aki Pius idejében volt helytartó, e töredéknél semmi esetre sem gondolhatunk (mint Liebenam, S. 341.) már csak a mérföldköveken akkoriban szokatlan állásmegjelölésnek hozzáfűzése miatt sem.

XXXV. Afius Avitus.

Helytartó (?) Philippus idejében.

A férfiú, aki *Marti Victoriae Fortunae reduci pro s[al(ute)] cæsaris* oltárt ajánlott föl Aquincumban, aligha lehetett más, mint tisztviselő, aki akkoriban a provincia kormányzói székét elfoglalta. Philippus császárnak és fiának a kivakart betűmaradványokból még felismerhető neve meghatározta közelebbről az időt is. Hogy milyen hivatali címmel volt Afius Avitus, mint provincia helytartó felruházva, azt nem tudjuk megállapítani. A személye egyébként teljesen ismeretlennek látszik.

XXXVI. T. Clementius Silvinus

vir egregius

a(gens) v(ices) p(ræsidis) 267 körül.

Feliratos oltár Aquincumból, C. I. L. III. 10,424:

J(ovi) o(ptimo) m(aximo) | et dis deabus | que omnibus | T. Clementius | Silvinus v(ir) e(gregius) | a(gens) v(ices) p(ræsidis) s(olvit) l(aetus) l(ibens) m(erito).

E férfiú korát a lovagi rendhez tartozásánál, aminő állású egyén a korábbi császárkorban érvényben levő államjog szerint a csakis senatori rangú consularisoknak fenntartott provinciák kormányzását csak helyettesként vezethette, közelebbről határozza meg a Gallienus császár geniusának földijével, Valerius Marcellinusszal, *praef. leg. prot(ector) Aug(usti) n(ostri) a(gens) v(ices) l(egati)*-val a legio II adiutrix parancsnokával 267-ben közösen felajánlott aquincumi oltár (C. I. L. III. 3424), melynek feliratában hivatali állása hasonló módon *a(gens) v(ices) p(ræsidis)*-szel van megjelölve. Személye felől többet nem tudunk, minthogy ex provincia Rætia születésű volt.

XXXVII. Flavius Aper,

v(ir) p(erfectissimus) praeses

dis patriis | conservatoribus | L. Flavius | Aper v. p. | praeses | votum | libens | m. posuit (C. I. L. III. 15,156 Aquincum).

Az oltár, amelyet egy lovagrendű férfiú, mint Alsópannonia helytartója állított, csak a III. század második feléből származhat. A Corpusban a felirattal kapcsolatban hangoztatott vélemény mel-

lett, hogy e férfiú azonos lenne Aperrel, a Numerianus alatti praefectus praetorióval, sok körülmény szól. Akkor azonban benne Flavius Aper vir egregiust is láthatjuk, aki Gallienus alatt Dacia mozgó legiói, az V. Macedonica és XIII. Gemina fölött, melyek akkoriban Poetovióban állomásoztak, parancsnokolt. (Ritterling P. W. XII. Sp. 1340. Abramić: Führer durch Poetovio 1025. S. 179 ff.) Ha ez az azonosítás (így Abramićnál is) találó lenne, akkor Flavius Aper Gallienus alatt, vagy kevéssel ő után vezette Alsópannonia igazgatását, a 60-as vagy 70-es években.

XXXVIII. M. Aurelius Valentinianus,

v(ir) c(larissimus).

Az aquincumi oltár szerint (C. I. L. III. 3418.):

Dis deabus(ue) | genioque loci | következik négy teljesen olvashatatlan sor | *M. Aur(elius) Valentinianus v(ir) c(larissimus) leg(atus) Aug(usti) p[r(o)] pr(aetore)*; e férfiúnak kellett, aki 283-ban mint *p(raeses) p(rovinciae) His(paniae) cil(erioris) leg(atus) Aug(ustorum) pr(o) pr(aetore)* van megjelölve (C. I. L. II. 4102, 4103), Alsópannoniát is igazgatnia. Mivel a különböző provinciák e későkori rangbeosztása előttünk ismeretlen, állandó szabály a több egymásután következő provinciák kormányzására nézve talán egyáltalában nem is fejlődött ki, kétséges, hogy Valentinianus Hispania *előtt* vagy *után* volt Alsópannoniában. Ha akkoriban ez utóbbi provincia két legiója fölötti parancsnokság a magas senatori rangú helytartótól már el kellett, hogy vonva legyen,²⁸ mégis Valentinianus Hispaniát, ezt a régi consuli provinciát csakis Pannonia után kaphatta meg. Az aquincumi oltárból az akkor uralkodó császár személyére semmi bizonyosat nem tudhatunk meg; azonban a négy sor látszólagos kivakarása arra enged következtetni, hogy itt egy vagy több uralkodó volt megnevezve, akiket később a damnatio memoriae nek estek áldozatul.

Wiesbaden.

E. Ritterling.

²⁸ Így Aelius Paternianus v(ir) e(gregius) praef(ectus) a legio II. adiutrixnél mint legiolegatus helyettes (*agens vices legati*) 284-ben talán a provincia helytartója alá volt rendelve, lett légyen az akkoriban akár senatori, akár lovagi rendből való. (C. I. L. III. 3469.)

ÚJABB SYNKRETISTIKUS BRONZSZOBROCSKÁK A NEMZETI MÚZEUMBAN.

Az egyik kis bronz, amelyet itt röviden leírni akarunk, nem ismeretlen a hazai szakemberek előtt, nem újabb lelet, a szombathelyi múzeumból került közvetett, kereskedői úton a Nemzeti Múzeum római gyűjteményébe. A 26. képen bemutatott *Apis*-bronzról van szó.



26. KÉP. APIS BRONZ.
Budapest, Nemzeti Múzeum. $\frac{1}{1}$ nagys.

A rómaiságban igen kedvező talajra talált *Apis*-kultusszal, az *Apis*-ábrázolások stílusával s az ilyen tárgyú bronzszobrocskák néhány jellegzetesebb hazai emlékével egy jó évtizeddel ezelőtt volt módomban ezen folyóirat keretében foglalkozni,¹ ez alkalommal csak ezen figyelemreméltó kis bronz leírására szorítkozom.

A szobrocska alsó lábszárai, a jobb mellső egészen térden felül-

¹ A görög-egyiptomi vallás néhány provinciális emléke. Arch. Ért. 1916. 190.

ről, hiányzanak. A jobb hátsó lábszárát mintha szándékosan vágták volna le a szimmetria, vagy talán a felállíthatóság kedvéért. Hátára felkunkorodó s végével a balcombon nyugvó farka a vége felé eltört, jobbszarva is többé-kevésbé letört.

Az általánosan ismert stílusban megmintázott Apis-bronzzal van dolgunk: nyugodtan lépegető fiatal bikával, amely éppen mellső bal lábát felemeli. Okos tekintettel, felhegyezett füllel figyel. Az egész testtartás, az értelmességet visszatükröző fej, a lebernyegnek hű megformálása, de kiváltképpen az anatómiai hűséggel megmunkált törzs, valamint a lábak kiindulása jobb művészre, illetőleg kiváló mintaképre vallanak.

Homlokán szarvai között a rendes, kb. 5 mm. átmérőjű, jelenvényének beerősítésére szolgáló lyuk van. Külön sajátossága, hogy a fülek között is, mégpedig a jobbfülhöz közelebb, van egy kisebb kerek nyílása. Barnás foltokkal tarkított patinája van. Hossza 9,2, magassága pedig 6,5 cm.

*

Az ősegyiptomi mitológiának a görög-római világba átszivárgott és feltűnően termékeny talajra talált istencsaládját ábrázolja a Magyar Nemzeti Múzeum egy másik újabb szerzeménye, egy apró bronzsoportozat *Isis*nek, az ifjú *Horus*nak, illetőleg *Harpokrates*nek és *Sarapis*nek a képével (27. kép).

A Plutoval, Jupiterrel, Aesculapiusszal, Dis Paterrel stb. azonosított Osiris, illetőleg *Sarapis*, a természetnek és termékenységnek kedvelt istennője, a görög-római mitológia női istenségeinek vonzó prototípusa *Isis* és a gyermekiesség derűs megismerése, a fiatal napisten, *Horus-Harpokrates*, mint tudjuk, igen előkelő szerepet töltöttek be a görög-római világban, általános nagy tiszteletnek örvendtek a római birodalom legtávolabbi provinciáiban, így hazánk területén is.



27. KÉP. ISIS-HARPOKRATES-SARAPIS-BRONZ.
Budapest, Nemzeti Múzeum.
1/1 nagys.

A művészet minden ágában, így a kisplasztikában is, számtalan jellegzetes ábrázolásával találkozunk ezen istenségeknek. Különösen ezen istencsoportnak nálunk előkerült emlékeit igekeztem az

«Alexandriai istenségek tiszteletének emlékei a magyarországi római-ságban» c. tanulmányban (Budapest, 1915) ismertetni, viszont az irodalomban is ismertetett idevonatkozó jelentősebb emlékek irodalmát állítottam röviden össze a «Hellenisztikus egyiptomi emlékek Magyarországon» c. értekezés (Budapest, 1917.) 4. lapján.

Sajátságosan szép csoportosításban, de egyénileg a szigorúan jellegzetes stílusokban, mutatja be ezen három kedvelt istenséget a természetes nagyságban bemutatott apró bronzunk.

Az istencsalád egy keskeny — két végén lekerekített — talapzaton áll, amely alul a hozzátartozó törési nyomok szerint — valamihez oda volt erősítve, valaminek a díse, tartozéka lehetett. Legvalószínűbbnek látszik az a feltevés, hogy talán fésűnek² vagy még inkább bronztükröknek a felső díszét alkotta volna; az sem lehetetlen, hogy valamely finomabb bútordarab, esetleg tripus³ díszéül szolgált volna. Hogy vallási rendeltetése lett volna, hogy pl. lararium számára rendeltetett volna, az apró mivolta miatt nem valószínű. Csak dísz, applikáció lehetett.

A csoportozatban balról *Isis*-t látjuk, tiszta római ruházatban, hosszú, bőredőjű chitonban, amelyre borított bő köpeny sarkai a vállról leesve és a karok alatt áthúzva, díszes csomóba vannak a mellén megkötve, míg a hátulról előrejövő alsó részének csücske a balkarjára van átvetve. Leeresztett balkezében, a ruházattal majdnem egybeolvadóan, tart valami alig kivehető tárgyat; mintha egy korongból, vagy még inkább gömbből két, fejjel ellátott szár nyúlna ki. Bizonyára a Demeter-jellegéből kifolyólag valami növényt, esetleg mákfejeket⁴ tart kezében. Könyöktől felemelt jobbkezében egy kis rudacs-kát tart, amelynek felső végén törési nyomok láthatók, a rudacska tehát valaminek a fogantyúja lehetett s így nem gondolhatunk másra, mint az istennő egyik legjellegzetesebb attributumára, a sistrumra, amelynek felső, csengő része letört.

Arca erősen megkopott állapotában is sok finomságot sejtet, haja kétoldalt dús fonatba foglalva omlik le nyakára, fejét a görög-

² A solokhai tumulus arany fésűje pl., *Revue Archéologique* 1914. Pl. I.

³ L. Savignoni értekezését! *Monumenti Antichi* VII. 277. — Heracles apotheosisa bronztripusról, Ridder, *Cat. des Bronzes trouvés sur l'Acropole d'Athènes*. Paris 1896. Pl. V.

⁴ Roscher, *Ausführliches Lexikon d. griech. u. röm. Mythologie*. Leipzig, 1890. II. Bd. I. Abt. 451.

római ábrázolásokon szereplő diadém: a szarvak és félhold közötti napkorong ékíti. Ruházata és hajdísze teljesen megegyezik a berlini Aegyptisches Museum Isis-Tyche szobrocskájával.⁵

A csoportozatban jobbról a leomlóan dúsfürtű és dússzakállú *Sarapis* áll, rövidújjú tunikájára borított, balvállán átvetett tógában, fején a modius, jobbkezeben patera, valószínűleg hosszú, lándzsaszerű kormánypalcát tartó, felemelt balkarja letört.⁶ Különösebben feltűnőt vagy jellemzőt nem találunk alakján, fejének és ruharedőinek megmintázása finomság dolgában Isisét nem éri el.

A két istenség között áll gyermekük, *Horus*, a görög-római *Harpokrates*. Meztelen, köpenye sajátságos módon balvállára dobva, részben hátra, részben balkarján átvetve, a fatörzsre lóg le. Jobblábán áll, ballábát befelé hajlított térde megtöri, törzse jobbra hajlik. Kétoldalt dús hajfürtökkel és ősegyiptomi jellegű hajvarkoccsal, valamint hegyes koronácskával ékes fejét jobbvállára hajtja, jobbkezének egyik újját, jellegéhez tartozóan, ajkaihoz teszi, míg fatörzsön nyugvó baljában bőségszarut és bunkót tart. A rómaiságban való ábrázolásoknál gyakran elmaradó hajvarkocsnak erőteljes kidomborításával a családon belül a gyermekiességet, a gyermeki kapcsolatot óhajtották bizonyára ez alkalommal hangsúlyozni.

A kis csoport egyes tagjai technikai okokból Isis felé *Harpokrates* fejénél, a másik oldalon pedig *Sarapis* alsó karjánál össze vannak kapcsolva.

Az istencsaládnak hármas ábrázolása a görög-római művészetben elég gyakori. Így pl. egy Ostiában lelt agyagmécses felső lapján látjuk a középen, *aediculában* álló Isist, a két végén pedig *Sarapis*, illetőleg *Harpokrates* mellképeit.⁷ Az alakok csoportosítása szempontjából közelebb áll kis bronzunkhoz a berlini Aegypt. Museum két amulettje,⁸ az egyik a mi képünkkel szinte teljesen azonos elrendezésű, sőt *Sarapis* baljának kiegészítését illetően teljesen megnyugtató analógiául szolgál, míg a másikon Isis és *Sarapis* befelé fordult mellképei fogják közre az álló *Harpokratest*.

Szobrocskánk, amelynek magassága 3,8, alapzatának hossza

⁵ J. Leipoldt, Die Religionen in der Umwelt des Urchristentums (Bilderatlas zur Religionsgeschichte 9—11.), Leipzig, 1926. 31. ábra.

⁶ Lásd J. Leipoldt i. m. 21. ábráját!

⁷ Notizie degli Scavi, 1909. 119.

⁸ J. Leipoldt i. m. 21. és 22. ábra.

pedig 3,3 cm, kereskedői úton jutott a M. Nemzeti Múzeum Régészeti Osztályába, a megadott lelőhelye *Várhely*, a daciai Sarmizegetusa lenne.

Ugyancsak kereskedő útján jutottunk egy másik, szintén ezen csoportba tartozó apró bronzszoborhoz, *Harpokrates* szobrocskájához. Lelőhelye állítólag a békésmegyei *Endréd*. Magassága 4,6 cm. Az alakoska lapos kis négyszögű talapzaton áll. Testtartása nagy általánosságban megegyezik az előbbi csoportozat Harpokratesének felépítésével, azzal, hogy ezen magában álló szobrocskában kevesebb a lendület; általában konstruktív készség és a részletek kidolgozása tekintetében is az előbbi csoportozat messzi felülmúlja. Nem is annyira a művészi felfogás hiánya, mint inkább az elnagyolt kidolgozás jellemzi (28. kép).

A teljes meztelenségben ábrázolt gyermek-istenség jobblábán áll, idomtalanul erősen megformált bal lábának térdét kissé felhúzza, törzsét egyenesen tartja, baljában a görögségben felvett attribútuma, a fatörzsön tartott bőségszaru, elvékonyodó jobbkezének újját jellegzetesen szájához teszi. Csúcsos koronával ékes feje kissé jobbra hajlik, kopottsága miatt arcvonásai alig látszanak. Hajfonata a megszokott módon jobb füle mellett a vállára csavarodik.

Mindeddig teljesen megegyezik az antik művészetnek úgyszólván minden ágában ismert általános típusaival, amelyeknek a Magyar Nemzeti Múzeumban levő példányai Hoffmann Edith kiváló értekezéséből ismeretesek.⁹ Az általa leírt emlékekkel szemben ezen újabb szerzeményünkénél új jelenség az, hogy jobblábánál lent egy (letört fejű) szárnyas alakját találjuk. Harpokrates ősegyiptomi attribútuma ugyanis a karvaly, később a görög világban a lúd, majd a tyúk, illetőleg a kakas is. Az állat lábait egy idomtalan tönk alkotja, vékony testéből pedig tyúkra, illetőleg kakasra következtethetünk, különösen azon okból is, hogy a tipikus genre-gyermekábrázolásoknak igen gyakori velejárója a különösebb jelentőséggel nem bíró tyúk.

Az istencsaládot ábrázoló kis csoportozat üde világos-zöld pati-



28. KÉP.
HARPOKRATES-
BRONZ.
Budapest,
Nemzeti Múzeum.
1/1 nagys.

⁹ Harpokrates-szobrocskák a N. Múzeumban. Arch. Ért. XXXIV. 221.

nával ékes, míg utóbbi szobrocskának szintén élénk-zöld patinája nagy barna foltokkal váltakozik.

Mindkét apró bronzot az 1926. évben alakult *Magyar Nemzeti Múzeum Barátainak Egyesülete* legelső adományából szereztük meg római gyűjteményünk számára.

Legújabb szerzeményünk és gyűjteményünk szempontjából ezút-



29. KÉP. ÜLŐ SARAPIS BRONZSZOBROCSKÁJA.
Budapest, Nemzeti Múzeum, 1927. $\frac{1}{4}$ nagys.

tal legértékesebb tárgyunk a 29. képen látható kis bronzunk, amely a trónuson ülő SARAPIS-t ábrázolja. A szobrocska kereskedelmi úton jutott birtokunkba. Magassága számmal együtt 9,4 cm, a különálló trónus magassága 7,4 cm.

Fokozza érdeklődésünket s emeli szobrocskánk értékét az, hogy ezen Sarapis bronz-típusnak egy ezzel majdnem teljesen megegyező — egy kissé nagyobb — példánya van már gyűjteményünkben (trónusa hiányzik), amely Tordáról származik.¹⁰ (L. a 30. képen!) Ezen újabb emlékünkből, az eladó szerint pedig éppen Tordáról származik.

Tekintettel a régebbi példány hivatkozott szakszerű ismertetésére, az újabb-

nak e helyen csak rövid leírását adjuk. A chitonba és köpenybe öltözött, fején modiussal ékes istenség díszes kis trónuson ül, szandált viselő lábait (a balt kissé maga alá huzva) stilizált díszű s a képsikkal ferdén álló kis zsámolyon pihenteti. Kinyújtva leeresztett jobbjának, valamint a köpeny felső részét tartó, behajlítottan felemelt bal kezének fejei letörtek. A dús hajjal körülvett szakállas

¹⁰ Ismertette Hekler Antal, Arch. Ért. 1910. 309. 1.

arc az egész szobrocskát borító vad patina miatt nem tükrözi a sejtethető eredeti finom vonásokat, amelyek azonban a másik példányunkénál minden esetre lágyabbak, nem annyira Jupiterre, mint inkább Sarapisra vallók. A belül üres corpus hátul az ülés miatt derékszögben ki van vágva.

A trónus egymást fedő, elől és hátul domboruan stilizált, illetőleg tagolt díszű, négy lábon áll, amelyek közül kettő-kettő egymással alul rudacskákkal összekötött; keskeny ülőlapja síma, ugyancsak síma — két sorban hat négyszögű lyukkal ellátott — támláját felül tagolt peremen a két sarkon kihajló palmettás akroterionok díszítik. A trónust is tekintve, legközelebb áll szobrocskánkhöz a kairói múzeum ülő Sarapis-bronza.¹¹

A típus részletesebb jellemzését illetőleg Hekler hivatkozott értekezésére utalunk, ahol annak művészettörténeti beállítását is megtaláljuk. Mindössze azt akarjuk hangsúlyozni, hogy a méltósággal teljes testtartásban díszes trónuson ülő Jupiter-Sarapis ezen bronzszobrocskájában, egy távoli műremek császárkori utánzatában lép elénk hazai földön a maga megközelítő teljességében először az az évszázadokra kihangzó és uralkodó Sarapis-típus, amelyet a nagy *Bryaxis*

alkotott meg a Sarapis-kultusz ősi főfészkeiben, Alexandriában s amely egyebek között Plutarchost is elragadtató méltatásra buzdította.¹²

A szobrocskán és a trónuson levő kisebb repedések, valamint a lábokról és zsámolyról eltávolított durva vastag rozsda szerint a szobrocskát erősebb égési behatások érték.

Paulovics István.



30. KÉP.
SARAPIS BRONZSZOBROCSKÁJA
TORDÁRÓL.

Budapest, Nemzeti Múzeum. $\frac{3}{4}$ nagys.

¹¹ Catalogue Gén. d. Ant. Égypt. du Musée du Caire. Greek Bronzes. Nr. 27,635.

¹² V. ö. Ridder, Bronzes Ant. du Louvre, II. 3478. sz. és 179. lap!

KIADATLAN PANNONIAI PROVINCIALIS KŐEMLÉKEK A MAGYAR NEMZETI MÚZEUMBAN.

(II. sorozat.¹)

A magyar régészet első és legfontosabb feladatát ma, tudományos életünk minden jóval biztató új fellendülésének hajnalán, abban látom, hogy mielőbb meginduljon a különböző korú magyarföldi emlékek és leletek corpusainak kiadása. Égetően sürgős és szükséges ez nemcsak a magyar régészet szintetikus munkásságának megkönnyítése és elősegítése céljából, hanem a külföld régészeti munkálataiba való erőteljesebb bekapcsolódásunk szempontjából is. Hampel József összefoglaló leletpublikációi és Römer-Desjardin immár fél évszázadnál idősebb római kőemlékanyag-kiadása óta említésre méltó nagy leletpublikációt nem produkált a magyar régészet, holott olyan leletanyag áll rendelkezésére, amilyent másutt külföldön alig találunk, s ha van is, nem ilyen impozáns, hatalmas tömegekben, mint nálunk. Vidéki múzeumaink anyagáról mindmáig nincs jól, alaposan feldolgozott kalauzunk, pedig nagyszerű értékek fekszenek ezen intézményeink tárlóiban, melyek külföldön alig, hazánkban is csak a szakemberek előtt ismeretesek. Addig, míg az egész leletanyag nincs szakszerűen közzétéve, tulajdonképpen meg sem indulhat Magyarország különböző régészeti korainak összefoglaló feldolgozása, amelyre pedig nemcsak a magyar föld történetének pontos és maradéknélküli áttekintése, az itt uralkodott kultúrák végleges megállapítása végett van szükségünk, hanem abból a célból is, hogy így intenzívebben bekapcsolódhassunk a nagy európai régészet fontos problémáinak megoldásába is. Nem akarok itt most a praehistoria és a népvándorlás-kor magyar leleteinek nagy fontosságáról beszélni, melyeknek precíz feldolgozása nélkül tátongó úr mutatkoznék Európa praehistóriájának és népvándorlás-korának ismeretében,

¹ Az I. sorozat az Arch. Ért. XXXIX. kötetében jelent meg. (I—II. 1.)

de hasonló hiányokat érzünk a pannoniai, tehát a római korszak emlékeinek feldolgozása, pontos publikációja nélkül a régi római birodalomra vonatkozó kép megrajzolásában is. Nem szólva arról, hogy a magyarországi limeskutatás jóformán kezdetét sem vette, tömérdek kérdés megoldásával vagyunk adósok magunknak és a külföldnek, mely a magyarföldi Pannoniára, ennek történetére és kultúrhistóriájára vonatkozó kérdések megoldását, leletanyagának kiadását elsősorban mégis csak tőlünk várja. Tavalyi, a német limes mentén tett utamon nem is egyszer voltam kénytelen hallani a megrovást, hogy egyes részletkérdések megoldása a magyar leletanyag publikálásának késedelmezése miatt nem lehetséges, mert nincs meg az összekötő kapocs, amellyel egyes áramlatok feltűnése, egyes emlékcsoportok itt vagy amott való elhelyezkedése pontosan megoldható lenne.

Itt van például a pannoniai kőemlékek publikálásának kérdése. Talán Galliát kivéve, nincsen olyan római provincia, melynek kőemlékei annyira változatosak, oly sokfélék lennének, annyi mindenféle keleti és nyugati hatást tüntetnének föl, mint Pannonia. Ennek a kőemlékei megérdemelnének egy magyar Espérandieut s egy magyar kiadót, akik ezt a pár ezerre tehető emléket megfelelő szerkesztésben, megfelelő módon bocsátanák a tudományos világ elé.

E sorok írója régóta sürgeti ennek a kőemlék-publikációnak megindulását, melyhez végzett előmunkálatunk eredményeként egy sereg kőemléket ismertettünk már az Archæologiai Értesítőben s a Régészeti Társulat Évkönyveiben a Magyar Nemzeti Múzeum kiadatlanul heverő provinciális kőemlékeinek sorából. Ezt a sorozatot akarjuk most is néhány érdekes emlékek gyarapítani, remélve, hogy mihamarabb sor kerül majd nemcsak a Nemzeti Múzeum, hanem egyes vidéki múzeumok birtokában levő kőemlékanyag sorozatos publikációjára is.

A Magyar Nemzeti Múzeum lapidáriumnak csúfolt anyagraktárából a tavalyi ősz folyamán végzett átalakító munkálatok következtében seregestől kerültek elő olyan értékes kőemlékek, amelyekről itt vagy amott szó esett már, de publikálásuk ezideig a túlsúfolt és eltorlaszolt helyiség miatt nem történhetett meg, mert a kövek rossz elhelyezése minden rajzkészítési és fényképfelvételi kísérletet meghiusított. Most azután, hogy ezek is a többi kőemlékek közé a folyosóra vagy az előcsarnokba kerültek, mi sem áll útjába annak a régi

szándékomnak, hogy az alábbi köemlékeket az Értesítő olvasóinak bemutassam,² melyeknek közzétételében éppen a fenti körülmények akadályoztak meg.

Az Arch. Ért. I. köt. 121. lapján a Magyar Nemzeti Múzeum «1868. évi október—december havi régiségosztályi tárgyszaporulatát» tárgyaló beszámolóban a 17. szám alatt olvashatjuk a következőket: «Landfroser óbudai polgár 2 kőlapot (t. i. adott), melyek egyikén korsót, másikán kosarat tartó alak van (a minisztérium által 20 forinton véve).» A Régiségtár leltári naplójában pedig 1868 november 4-én 111. szám alatt a következő bejegyzést találjuk: «Kőlap (?), melynek egyik oldalán jobbjában korsót tartó alak állva domborúan ábrázoltatik, a másik oldalán... 5' 5" hosszú, 2' 4" széles. Kőlap, melynek egyik oldalán jobbjában kosarat tartó alak domborúan ábrázoltatik, a másik oldalán... 5' 5" hosszú, 2' 4" széles. Óbudáról. Landfroser ajándoka (vétetett 20 forinton).»

A leírás, amint látjuk, nemcsak nagy általánosságban mozog, hanem hiányos is: mindkét kőlapnak csak az egyik oldalát írja le, a másik oldal tárgyát még csak nem is jelzi. Érthetővé válik azonban a bejegyzést tevőnek ez a kihagyása, ha látni fogjuk, hogy a kőlapok egyikén olyan ábrázolást találunk, mely nemcsak Pannoniában megy unikumszámba, hanem a római birodalom egész területén is könnyen megszámálható példányszámban fordul csak elő.

Ha kőlapjaink ábráira (31—34. kép) egy pillantást vetünk csak, azonnal látjuk, hogy a Pannoniában aránylag ritkább síremlék-formának, egy *ædiculának* maradványai vannak előttünk. Szándékosan hangsúlyozom itt az egyet; a két kőlap méreteinél, ábrázolásainál, díszítőmotívumainál fogva ugyanazon *ædiculának* volt a része, melyet a közös lelőhely (Óbuda) még inkább megerősít. S ha idáig a számos előkerült *ædicula*-fal közül még nem sikerült megfelelő pár-darabokat megállapítani, annál nagyobb örömmel kell látnunk e kettőnek összetartozóságát, mert így a Nemzeti Múzeum, bár csak töredékben, rekonstruálhat egy pannoniai sírkápolnát.

A két, néhány sérülés leszámításával, meglehetősen ép *ædicula*-fal úgy külső, mint belső oldalán és szembenéző keskeny éloldalán is, kifaragott domborművel díszített; ez egyszersmind eredeti elhelye-

² Itt mondok köszönetet tisztelt barátomnak, dr. Paulovics István úrnak, a római osztály örének, ki a kövek publikációját a fényképek közlésének jogával együtt készséggel átengedte.

zésük módját is meghatározza. Külső oldalukat (31. és 34. kép) két-két alig kiemelkedő, simatörzsű, tagolt lábazatú pillér kereteli, mely a szembenéző elülső éoldalnak is folytatólagos, a külső oldallal összefüggő díszítése. A pillérek lába plinthusszal és egy trochilusszal van ügyesen tagolva, a pillérfő viszont, mely kettős pálcataggal van a törzstől elválasztva, hármass tagoltsággal bír: az alsó sor középpüth egy széles, kétoldalt egy-egy keskeny, felső hegyével kihajló síma, akanthusra emlékeztető levélből áll; a levelek közül két vastag inda nyúlik ki, mely két-két volutához hasonló kacsban végződik, melyek közül kettő befelé, szembe néz, kettő kifelé tekint; a szembenéző kacsok fölött a harmadik sor díszéül kis pajzsszerű emblema zárja be a pillérfőt. Az éoldal hasonlóan tagolt pillérfőjének kifelé néző levelei és volutái a külső oldalak megfelelő leveleivel és volutáival épúgy össze vannak dolgozva, amint ezt a klasszikus művészetnek ion és korinthusi sarok-oszlopain és pillérein látjuk. Pilléreink a korinthusi oszlop, illetve pillér provinciális leegyszerűsített változatának sikerült példái; sajnos, csak a jobbfal külső pillére maradt épen, a többi többé-kevésbé sérült.³

Az *ædicula*-falak belső oldala azonos módon egy-egy kimélyített, keretelt mezőben álló figurális domborművel van díszítve.⁴ A két keret három oldalán egészen síma, felül azonban a teljes joggal keltabarokknak nevezett sajátságos, csak Noricumban, Rætiában és Pan-

³ V. ö. e Pannoniában nagyon elterjedt oszlop- és pillértípust Hampel: «*Intermiscia emlékei*» című cikkében (A. É. XXVI. 221—274. l., 21—22. ábra) közölte *ædicula*-falak hasonló pilléreivel, és I. Schober: «*Die römischen Grabsteine von Noricum und Pannonien*» című művének 162. lapját, hol e típus rövid jellemzését is olvashatjuk.

⁴ Itt adjuk a két *ædicula*-fal, valamint domborműves díszítéseikre vonatkozó legfontosabb méreteket:

Jobboldali fal: (3. és 4. ábra) 171 cm magas, 73—75 cm széles, 18 cm vastag; a belső domborműves mező magassága 84 cm, szélessége 39 cm; a képes mező a fal felső szélétől 31 cm, alsó szélétől 56 cm, külső szélétől 5 cm, belső szélétől 29 cm távolságra van. Külső oldalán a pillértörzsek vastagsága 14 cm, a relief (gladius) magassága 60 cm.

Baloldali fal: (1. és 2. ábra) 171 cm magas, 74 cm széles, 22 cm vastag; a belső domborműves mező 85 cm magas, 41 cm széles; a képes mező a fal felső szélétől 32 cm, alsó szélétől 54 cm, külső szélétől 5 cm; belső szélétől 28 cm távolságra van. Külső oldalán a pillértörzsek vastagsága 14 cm, a relief (beneficiarius jelvény) magassága 75 cm. A közölt adatok is mutatják, hogy mily arányosan épült fel a két fal díszítésének elrendezése. Anyaguk egyaránt kemény mészkő.



31. KÉP.



32. KÉP.

noniában otthonos, erősen csavart formákkal bíró záródíszet látjuk. Ennek az ornamentikának eredete maig kétséges. Már az a körülmény, hogy csak a fentemlített három provincia ornamentális készletében fordul elő, feljogosít arra a feltevésre, hogy benne az autochton kelta ízlés kifejezését lássuk. Hekler Antal is ennek a véleménynek ad kifejezést, Intercisa emlékeinek ismertetésekor, amikor ezt a díszítő motívumot a kelta La-Tène ornamentika késői hajtásának tartja.⁵ Ezzel szemben A. Schober már idézett munkájában

⁵ Öster. Jahreshefte XV. S. 183.



33. KÉP.



34. KÉP.

(S. 230—232) tetszetős föltevással a római oltárok kedvelt díszítő tagjából az ú. n. «Volutenpolster»-ből vezeti le e motívum keletkezését. Viszont igaz az, hogy a nálunk elterjedt kelta eredetű és Hampeltől «trombitás mustrá»-nak nevezett, főleg bronztárgyakon, vereteken előforduló díszítőmotívumnak⁶ össze-vissza csavart, szeszélyesen torz formáival nagyon sok hasonlóságot árul el e díszítés, úgy hogy kö-

⁶ L. Hampel: «Az Eraviszkus nép és emlékei» c. tanulmányában (Budapest Rég. IV. 59 l.) látható kelta kocsi és lószerszám részletei között a 8. számú bronzveretet.

zelebb fekvőnek és valószínűbbnek látszik a Hekler-féle vélemény. Egy közelebbi alkalommal még visszatérünk ennek a nálunk főleg Kelet-Pannoniában kedvelt barokk formának megbeszéléséhez.

E keretben a jobboldali *ædícula*-falon (33. kép) ballábára nehezdedve álló, szembenéző nőt látunk. Öltözete nyakban kissé kivágott, a mell alatt átkötött, lábfejig érő újjas tunika; jobbájával a válláról lecsüngő kendőt fogja, baljában megrakott füleskosarat tart. A baloldali *ædícula*-falon (32. kép) nyugodt tartásban szembenéző ifjú áll. Öltözete csípőn átkötött, valamivel térden alul érő újjas tunika. A tunika visszahajlott újjja a jobb alsó karon széles öblöt vet. Lábán vastagtalpú szandál, melyet a boka körül fűzött szíj s a lábfej hosszában végigfutó keresztpánt tart, melyeket a lábfej közepén kis korongalakú csatt fűz össze. Jobbjában kancsó, balkezében *patera* van. Kőfaragónk a pannoniai kőemlékeken szinte feltűnő, nem közönséges gondossággal faragta ki a két alakot. Feltűnően jól sikerült az ifjúnak kancsót tartó, skurzban ábrázolt jobbkeze, a haj gondos alakítása s a ruha redőinek, bár merev, mégis életteljes kezelése.⁷ A két kövön még látható vörös színnyomok — a nő hajában és ajkán, az ifjú haján és bal lábszárán, továbbá a *paterán* — elárulják, hogy *ædiculáink* domborművei eredetileg festve voltak, ami még mindenestre emelte a gondos kifaragás hatását.

A két alaknak szerepe az *ædícula* díszítésében valószínűleg a kegyelet tényének megörökítése volt. Az ünnepies magatartás, az áldozati jeleneteknél pannoniai kőemlékeinken megszokott öltözet ismétlése (főleg az ifjúnál), az áldozatok bemutatására való eszközök (megrakott kosár, kancsó, *patera*) mind arra mutatnak, hogy itt a szokásos pannoniai áldozati jelenetek alkalmazásáról van szó,⁸ ter-

⁷ Feltűnő az ifjú szandáljának gondos ábrázolása, melyet érdemes összevetni a Kölnben 1924 júliusában talált nagyszerű, szandáltalpából és egyéb cipőrészekből álló lelettel, mely a római cipőipart a maival sok tekintetben egy fokon állónak tünteti föl. (L. Fremersdorf: «Ein Fund römischer Ledersachen in Köln.» *Germania*, 1926. S. 44—56.)

⁸ L. az áldozati jelenetek szokott formájára s főleg a fiú alakjára a Kuzsinszky közölte csákvári domborképes kőtáblát (A. É. XXIII. 229. l. 4. ábra), hol megrakott *tripos* mellett az áldozati ajándékokat éppen elhelyező hasonló öltözetű ifjút és kelta viseletű leányt látunk. A típus különben, mint a pannoniai síremlékeknek a képes mező és a feliratos rész közé iktatott mellékképe, rendkívül elterjedt. (V. ö. pl. Kuzsinszky id. k. 232. l. 9. ábra.) A csákvári táblához hasonlóan önálló kőtáblákon fordul elő a jelenet egy gráci és egy lindi (Karintia) kőemléken. (Schober: id. m. Fig. 184. és 187.) Hasonló áldozó alakok vannak gyakran kódúco-

mészetesen a helykövetelte módosított formában s így e két alak az *ædícula* eredeti állapotában a középső falon elhelyezett domborművel legalább is gondolati összefüggésben volt.

Hogy az *ædícula* hátsófalán csakugyan domborműves tábla volt elhelyezve, azt bizonyítja az áldozathoz járuló alakokat magában foglaló képes mező távolsága a falak belső szélétől, mely az 5 cm széles, kissé kiemelkedő keret leszámításával 24–25 cm vastagságú kőlap elhelyezését engedte meg. A kő mai fenntartása is mutatja, hogy ez a széles sáv gondosan le volt csiszolva, hogy a kőlapok összeillesztése könnyebben történhessék. Csak sejthetjük, hogy a hátulsó szembenéző oldalon az elhúnyt lehetett egyedül, vagy felesége társaságában, avagy családja körében ábrázolva.⁹

Az *ædícula*-falak belsejének megszemlélése után térjünk vissza a külső oldalak leírásához. A keretpillérek között elhelyezett domborművek tudtommal ezideig páratlanul állanak a pannoniai köemlékek *önálló* motívumai között.

A jobboldali falon teljes hűséggel kifaragott, rövid római kardot, gladiust látunk.¹⁰ (34. kép.) Markolatán felül kerek gömb, alul vastag markolatvédő van; a markolat elég keskeny, sőt lefelé még kissé keskenyedik. A penge erős, egyenletesen széles és középpütt kiemelkedő gerinc fut rajta végig. A gladius pengéjének hegye nincs kifaragva, a kard törötten, csorbán végződik. Vajjon volt-e ennek valami szimbolikus oka, amely talán a halott-kultusszal volt összefüggésben (gondoljunk az összetört, összehajlított kardokra), vagy talán kőfaragónk elszámította magát a relief kimérésénél s midőn

kon; pl. áldozó leány kancsóval és paterával n. múzeumi Intercisából való publikálatlan kődúcon (22/1905. 30. lelt. szám); egy másik ismeretlen lelhelyről származó dúcon ifjút látunk hasonló felszereléssel. — Az áldozati jelenetek eredetére és kifejlődésére síremlékeinken v. ö. Oroszlán Zoltán: «Mitológiai és szimbolikus képtípusok a pannoniai síremlékeken.» (1918) 8–13. lapon s A. Schober, id. m. S. 171–172, hol a különböző változatok olvashatók. — A kancsó, patera, megrakott kosár motívuma gyakran fordul elő a pannoniai oltárok díszítőelemei között, sőt néha áldozathoz készülő alak is. (V. ö. Hampel: A pannoniai oltárok alakja és díszítése. Arch. Ért. XXIX. 24. lap.)

⁹ V. ö. Hampel: «Intercia emlékei» című cikkében az *ædiculákról* szóló fejtegetést (Arch. Ért. XXVI. 257. l. skk., XIV. t. 33–34. ábra), hol ily nagyobb, *ædiculákban* elhelyezett «családi képestáblák» is láthatók.

¹⁰ A két relief körül szabálytalanul, az ábrázolt tárgyak körvonalainak megfelelőleg van a fal kimélyítve, nyilvánvalóan azért, hogy a kőfaragó jobban kifaraghassa a tárgyakat, melyeknek külső felülete alig emelkedik a kőlap szintjén túl.

látta, hogy a gladius domborképe túlságosan lefele nyúlna, hirtelen elhatározással csonkának hagyta, ma már nehéz lenne eldönteni. A magam részéről az utóbbi vélemény mellé állok, mert a másik oldalon ábrázolt jelvény csakugyan jóval magasabban van elhelyezve, mint ez.

A gladiusnak főleg katona-síremlékeinken — a katonák kezében vagy oldalán — való ábrázolásával sokszor találkozunk,¹¹ s ezek közül gladiusunkhoz legközelebb áll Aelius Septimus optio ószönyi emlékéen (A. É. XXX. 315. l. 1. ábra) és egy J. O. M.-nak szentelt óbudai oltáron (A. É. XXIX. 321. l. 13. ábra) Mars kezében látható gladius.



35. KÉP.



36. KÉP.

Az a körülmény, hogy a kőfaragó gladiust faragott ki az *ædicula* egyik külső, tehát messzelátszó oldalán és pedig nyilván megrendelésre, arra vall, hogy az *ædicula* elhunyt tulajdonosa katonai tisztséget viselt. Megerősíti ezt a föltevésünket a másik oldalon kifaragott különös tárgy is. (31. kép.)

Első pillantásra különösen díszes lándzsavégnek látszik. Alul kiszélesedő, felfelé keskenyülő, középpütt kissé kidomborodó nyelen vékony keresztvas áll. Erre

van felerősítve egy felfelé fordított, nyílformájú lemez, melyet középpütt két szemhez hasonló nyílás díszít. A lemez felső végéből vékony, hosszú csúcs áll ki, tövében keresztvassal.

E ritka ábrázolás legközelebbi analógiáját T[ert]inius Severusnak, a VIII. legio beneficiariusának Vinxtbachban talált és a lüttichi múzeumban őrzött fogadalmi oltárán találjuk¹² (35. kép), s már a kő

¹¹ A gladius ábrázolásával foglalkozott Hoffiller Viktor «Római fegyverek a M. Nemzeti Múzeum kőemlékein» című dolgozatában (Arch. Ért. XXIX. 314–328.), ahol az analógiák is találhatók.

¹² A kő gipszöntvénye a bonni múzeumban. L. H. Lehner: «Das Provincial-

első ismertetői igen helyesen a jelvényt összefüggésbe hozták a kő állíttatójának hivatali állásával. A másik, a mi domborművünkkel a jelentős vonásokban megegyező hasonló reliefet Clod(ius) Marianusnak, ki «frumentarius leg(ionis) VII. Geminæ» volt, Kornbergből származó síroltárának baloldalán találjuk.¹³ (36. kép.)

A többi hasonló emlék közül, melyeket E. Ritterling állított össze a Bonner Jahrbücher 125. kötetének (1919) 9–37. lapjain megjelent «Ein Amtsabzeichen der beneficiarii consularis im Museum zu Wiesbaden» című dolgozatában, a wiesbadeni múzeumnak vasból készült, bronz borítással ellátott hatalmas 91 cm hosszú jelvénye érdemli meg legjobban figyelmünket, melynek képét itt közöljük. (37. kép.) A mi reliefünkkel való rokonsága első pillanatra nyilvánvaló, csak a szívforma lemez ismétlődik itt kétszer egymás fölött s a szemformájú nyílások a felsőre kerültek, míg az alsót áttört ornamentikával díszítették. A felül kiálló vékony vascsúcsot pedig közepén és végén kör alakú kis korong és makkformájú gömb díszíti. Hasonló jelvények ismeretesek még Niederbieberből, Weissenburgból, Wössingenből,¹⁴ melyeknek különböző, néha egymástól kissé eltérő alakjuk mellett közös sajátosságuk az, hogy rajtuk két, egymás mellett elhelyezett szemformájú nyílást találunk. Ennek a nyílásnak rendeltetését megmagyarázza egy lyoni relief (Espérandieu: «Recueil général des bas-reliefs» III. No 1785 és Ritterling id. h. S. 18, Abb. 10.), hol a



37. KÉP.

jelvényen a kiemelkedő peremmel ellátott kerek nyílások szintén megvannak s bennük egy-egy betű: B és F. Nyilvánvalóan ily betűknek, ha nem is mindig e kettőnek (amelyeket könnyen odaerősíthettek a nyílásba), volt hely hagyva e jelvényeken, amellyel a tulajdonosok, az ily jelvény viselésére jogosultak, már feltűnőleg jelezhatték rang-

museum Bonn. Heft II. Die römischen und fränkischen Skulpturen» (1917), Taf. III. No 9. és ugyanattól: «Die antike Steindenkmäler des Provinzialmuseums in Bonn» (1918), S. 45. No 98. — V. ö. még ugyanazon szerzőtől «Führer durch die Antike Abteilung» 2. Aufl. 1924. S. 172.

¹³ C. J. L. III. 5579. — Vollmer: Incript. Baraviæ, Tab. III. 24.

¹⁴ L. Ritterling, id. h. Abb. 6, 7, 9.

jukat. Így tehát domborművünk kétségtelenül hivatalos megkülönböztető jelvényt ábrázol, amelyhez hasonló megkülönböztető jelvényt kell látnunk azokban a középpüti megvastagodó, alsó végükön horogformájú keresztvassal ellátott, hosszú lándzsanyelekre emlékeztető botokban, aminőket mint beneficiarius jelvényeket ismerünk eddig néhány provinciális köemlékről.¹⁵

A kérdés most már az, hogy megnevezhetjük-e határozottan azokat, akiket hivatali állásuk ily jelvények használatára feljogosított. Ritterling fentemlített dolgozatában ellene van az eddig általánosan elfogadott nézetnek, hogy e jelvények a beneficiariusok kizárólagos használatára lettek volna rendelve. Ezt a véleményét arra alapítja, hogy, mint fentebb láttuk, hasonló jelvény egy «frumentarius» síroltárán is ki volt faragva. Inkább tartja elfogadhatónak, hogy e jelvények a provincia helytartójának főhadiszállásán a központi irodába az «*officium consulare*»-ba való beosztást jelezték. Tehát közös jelvénye lett volna mindazoknak az altiszteknek, akiket a legátus saját irodájában alkalmazott. Egy ily *officium*-ban hozzávetőleges számítás szerint kb. 200 altiszt volt foglalkoztatva,¹⁶ akiket tehát e jelvény egyaránt megilletett. Magától értetődik, hogy a főhadiszálláson, tehát az állandó táborhelyen való tartózkodás alkalmával e megkülönböztető jelvények aligha voltak használatban, szükség sem volt rájuk; annál szükségesebb volt azonban hivatalos kiküldetések, kiszállások alkalmával, amikor a jelvény a kiküldött hivatalos legitimációjául is szolgálhatott. Ily alkalmakkor a kocsis mellett ülő rabszolga kezében vagy a kiküldött altiszt szállása előtt póznára vagy dárdanyélre tűzve, messziről felhívhatta a kiküldöthöz iparkodó egyének figyelmét. Hasonló rendeltetése lehetett a beneficiariusok stációin is, hol az

¹⁵ L. Ritterling, id. h. S. 21–22, Fig. 13–14. — Valószínűleg ily rúdon fel-tűzve hordozhatták jelvényünket is. Ritterling Suetonius két helyét (v. Claudii 35 és v. Galbae 18) úgy magyarázza, hogy «lanceá»-val nemcsak a speculatorok, hanem az ezekkel egyenrangú altisztek is mint megkülönböztető fegyverdarabbal lehettek felfegyverezve (l. id. helyen S. 28).

¹⁶ A helytartó központi irodájában az altisztek különböző hivatalos feladatok elvégzésével voltak megbízva s elnevezésük feladatuk szerint változott. A legnagyobb számmal a beneficiariusok lehettek (kb. 60), de hasonló nagy volt a tulajdonképpeni irodaszemélyzet (*exceptores*, *exacti*, *librarii*, stb.) száma is. A 27 féle beosztott altiszt fel van sorolva Domaszewski: «Die Rangordnung des römischen Heeres» című művében. (S. 29–37.) V. ö. Ritterling fejtegetéseivel i. h. S. 25. f. — Az *aquincumi officium* altisztjeinek emlékeiről l. Kuzsinszky Bálint: Budapest Rég. VI. kötet, 137. l. skk.

utak és közlekedés felügyeletével megbízott *beneficiarius* hivatali helyisége előtt állhatott. Ritterling e véleményét mi is elfogadhatjuk.

Ezek után annak a közelebbi meghatározása volna még hátra, hogy *ædiculánk* kinek a hamvai fölött állhatott? E meghatározásban a jelvény és *gladius* együttes ábrázolására támaszkodhatnánk, azonban a *gladius* annyira nem megkülönböztető fegyverdarab, amelyet egyaránt viselhetett minden altiszt az officiumban, hogy ebből következtetést levonni nagyon nehéz volna. Talán a *legio II. adiutrix* egyik *beneficiarius*ára, esetleg egy *custos armorum*ára gondolhatnánk elsősorban, mint akiknek a legtöbb emlékü maradt Aquincumban az officiumban foglalkoztatott sokféle altiszt közül, bár, amint mondtuk, bármiféle altiszt lehetett az *ædicula* gazdája.¹⁷ Az bizonyos, hogy *ædiculánk* teljes felépítésében a jobban faragott aquincumi síremlékek közé tartozhatott. (A baloldali *ædicula*-fal tetején 7×7 cm, a jobboldalin 9×12 cm átmérőjű vésett nyílás tanúsítja, hogy az *ædiculát* felül befedő kőlapot itt kapcsolták a két fallal össze. Ily *ædicula*-tetőlapra lásd: Budapest Rég. IX. k. 69. l.) Keletkezésének időpontját közelebről, mint a II. század második felében, esetleg a III. század első felében, meghatározni nem igen tudnók, ebben a megállapításunkban is elsősorban a gondos faragásra, valamint a pillérfőknek az Intercisából előkerült *ædicula*-falak pillérfőivel való közeli rokonságára támaszkodunk.¹⁸

És ezzel az ismertetésünkkel ismét kettővel gyarapodott a Nemzeti Múzeumnak az irodalomban nyilvántartott *ædicula*-falainak száma. Mindenesetre feltűnő, hogy éppen Kelet-Pannoniában volt ily kedvelt e síremlékeknek ez a fajtája, legalább is a Múzeumnak mind a 15 közzétett darabja erről a vidékről került elő.¹⁹ sőt az aquincumi

¹⁷ Q. Aemilius Rufus b. f. cos. salonai síremlékének egyik oldalán hasonló hivatalos jelvényt, másik oldalán stílustartót és írómappát látunk kifaragva. (Bull. Dalmat. 1892. S. 97. Tavola I.)

¹⁸ L. Arch. Ért. XXVI. (1906) 250—254. l. (Hampel: «Intercisa emlékei») és Öst. Jahreshfte XV. S. 189—190. (Hekler: «Forschungen in Intercisa»).

¹⁹ Itt adom az irodalomban eddig ismeretes keletpannoniai *ædicula*-falak lelhelyeinek rövid statisztikáját, a részletes megbeszélést közeljövőben megjelenő külön tanulmányom számára tartva fenn:

Nemzeti Múzeumban: Dunapenteletről 9 darab. (L. A. É. XXVI. 252. l., VIII. t. 20. ábra, IX—X. tábla, 21—22. ábra; XXVII. 146. és 149. l.; XXVIII. 347. l.; XXX. 253. l., 4. ábra; Öst. Jahreshfte XV. S. 190—191, Fig. 129—131.); a Szalki szigetről (?) 1 darab (A. É. XXVI. 252. l.); Dunaföldváról 1 darab (A. É. V. 31. l.)

múzeumban és a tinnyei Vásárhelyi-féle gyűjteményben őrzött darabok is ennek a vidéknek a statisztikáját gyarapítják. Feltűnően nagy számmal van ebben az összeállításban képviselve Dunapentele (Intercisa) (l. 19. sz. jegyzetet), honnan ezideig már 9 drb hasonló felépítésű *ædicula*-fal ismeretes. Ezt a számot óhajtjuk mi is eggyel megnövelni, amikor a mellékelt *ædicula*-falat bemutatjuk. (38. kép.) A felső negyedében kettétört s felső részén és alul baloldalán erősen csonkult *ædicula*-fal Hekler Antal 1913. évi ásatásai eredményeként került a Nemzeti Múzeumba. (Lelt. száma 97/1913.) A törési felületek pontosan egybeillenek, úgy hogy a két rész összetartozósága kétségen felül áll. A fal felépítése a Dunapenteléről előkerült *ædicula*-falak sémáját követi. A falat itt is két pillér szegélyezi, melyeknek lába és provinciális korinthusi feje csaknem azonos kiképzést mutat az előbb tárgyalt *ædicula*-falak pillérjeinek hasonló részleteivel, miért is részletesebb leírásukat itt mellőzhetjük. A pillérek törzse itt kannelürözött s a hornyolatokat a pillérek alsó harmadában pálcatagokkal töltötték ki. A két pillér közti teret külön talapzat nélkül álló kétfülű, bordázott oldalú díszedényből kinövő, borostyánlevelű, vastagszárú, hullámosan emelkedő inda tölti meg, mely végső levelével és kacsszerű mellékhajtásával csaknem a fal felső széléig fölnyúlik. A fal hátsó oldala síma, díszítés nélküli. A baloldali keskeny éloldalon az előbbiekhöz hasonlóan tagolt pillért faragtak ki.

Az *ædicula*-fal díszítésében, méreteiben, anyagában pontosan megfelelő párja annak a sírkápolnafalnak, melyet Hampel tett közzé «Intercisa emlékei»-ben (A. É. XXVI. 252. l. IX. t. 21. ábra), de az utóbbi teljesen sértetlen állapotban maradt reánk.²⁰ A Hampel-féle

és Budapest Rég. IV. 68. 1.); *Zsámbékről* 1 darab (A. É. XXXIV. 151. l. Öst. Jhefte XIX—XX. Beiblatt, Sp. 216. Fig. 97, Régészeti Társulat Évkönyvei II. kötet ... 1., ... kép); *Obudáról* 2 darab (jelen dolgozatban közzétéve); *Obudáról* (?) 1 darab (Szilágyi S. Magy. Nemzet Története, I. köt. CCXVI. 1.); ugyanitt van még két kiadatlan fal is.

Aquincumi Múzeumban: 3 darab (Bud. Rég. IX. 39—41. l. képpel, és Beöthy: Művészetek tört. I. köt. 532—533. 1.).

Tinnyén, néh. Vásárhelyi Géza magángyűjteményében: *Tökről* 1 darab. (A. É. X. 423—425. 1.)

Ezenfelül ugyanezek a múzeumok és gyűjtemények egyéb *ædicula*kéból való részeket (fekvő oroszlánok középütt szakállas istenfejjel az oromból, fedőlap medaillonba foglalt istenképpel, domborműves kódúcek, stb.) őriznek, melyekről ez alkalommal nem óhajtok részletesebben megemlékezni.

²⁰ Ide jegyezzük a falak azonos méreteinek következő adatait: Hampelnél publikált fal magassága 165 cm, szélessége 61 cm; vastagsága 20 cm, az általunk itt közzétett fal magassága 125+40=165 cm; szélessége 62 cm, vastagsága 19 cm. Mindkét kőtábla anyaga kemény mészkő.

ædicula-fal, melyet egyik oldalán hasonlóan két pillér között díszedényből kinövő borostyánleveles inda díszít, másik oldalán teljesen síma, díszítés nélkül való, s jobb-oldali éloldalán hasonlóan tagolt pillér van kifaragva. Nyilvánvaló, hogy a Hampel-féle állott az ædicula bal-oldalán, kifelé fordított díszített lapjával, a mi példányunk viszont ugyanezen sírkápolna jobboldali falát alkotta. Ennek még az sem mond ellene, éppen a fenti egyezések alapján, hogy míg a Hampel által közzétett falon 5, addig a miénken 6 borostyánlevelet faragott ki az emlék készítője, mert ilyenféle aránytalanságok még egy darabból való kőemlékek díszítésében is előfordulnak. Figyelemreméltó, hogy a baloldali kövön az inda balra hajolva tör elő a vázából, s az első levele jobbra hajlik, nálunk pedig éppen fordítva van; annyira ügyeltek az emlék külső csinosságára, hogy még ezeket az aprólékos vonásokat sem mellőzték.

Ezzel az ismertetett intercisai ædicula-falak száma tíz, az összetartozó párdaraboké pedig kettő lett a Nemzeti Múzeumban. A pan-



38. KÉP.

noniai *ædiculák* részletes megbeszélését ez alkalommal mellőzve és csak utalva azokra a tanulmányokra, ahol ezekről a sírkápolnákról és kifejlődésükről felvilágosítást találhat az érdeklődő,²¹ rátérek az ez alkalommal még ismertetni kívánt köemlékre, amelyet itt mutatok be először képen az olvasónak. (39. kép.) A domborműves kőtábla a két fentebb ismertetett *ædicula*-fallal együtt került a Nemzeti Múzeumba és 1868 nov. 4-én 108. sz. alatt van a leltári naplóba bevezetve: «Négyszögletes kő (magas 22"), melyen Aesculap és Hygiea állva ábrázoltatnak. Az Aesculap feje hiányzik. Kemetter ajándoka Óbudán». (Itt olvashatjuk Rómer sajátkezű bejegyzését az e napon a Múzeumba érkezett szépszámu köemlékről: «... mind közbenjárásom által jött a múzeumba».) Az Arch. Ért. I. 121. lapján a régiségosztály gyarapodásáról szóló, e cikkben már idézett beszámolóban is fel van az új szerzemény említve a 15. tétel alatt: «Kemetter Antal óbudai kereskedő egy Aesculap és Hygieát ábrázoló követ (t. i. ajándékozott)». A kőnek e szűkszavú említésén kívül más irodalmi feldolgozása ezideig nincs. Vetítőlemezre felvett képe ellenben ott van a budapesti Tudományegyetem archæologiai szemináriumában őrzött vetítő képsorozatban, amely a «Pannoniai vallási emlékeket» ábrázolja, amely sorozatot Hampel József mutatta be a római III. nemzetközi archæologiai kongresszuson (1912 október 9—16.) tartott hasonló című előadásában. (V. ö. Hampel beszámolóját a

²¹ Az *ædiculákra* és azok kifejlődésére a görög naiskos formából az alsó-italiai sírkápolnáig, továbbá a Rómában és a provinciákban szokásos formákra és főleg a pannoniai sírkápolnákra lásd a következő munkákat és tanulmányokat: Pauly-Wissowa: *Realencyclopädie* I., 1. Sp. 445—446; Daremberg-Saglio: *Dictionnaire*... I., p. 92—95; Altmann: «Die römische Grabaltäre der Kaiserzeit», S. 136 ff.; Pagenstecher: «Unteritalische Grabdenkmäler», S. 79 ff.; Pfuhl: *Athen. Mitt.* XXVI. (1901) S. 260 ff.; Schober, id. m. S. 194—195.; és a 19. számú jegyzetben megnevezett helyeken. — V. ö. még az *ædiculák* szimbólikus jelentőségéről: Mrs. Strong: «Apotheosis and after Life» (1915), p. 191 squ. — Pannoniából ép *ædicula* ezideig ismeretlen, Dáciából ellenben jól összeállítható példány került elő Veczelen, gróf Kuun Géza birtokán. (V. ö. Beöthy: *Művészetek tört.* I. köt. 531. 1.) Amíg ehhez hasonlóan a keletpannoniai *ædiculák* is zárt felépítésűek lehettek, addig Felsőstájerországban Donawitzban nyílt felépítésű *ædicula* került elő, melyet W. Schmidnek sikerült is egészében rekonstruálni (V. ö. Schober, id. m. S. 195, Abb. 203.); itt csak a hátsó oldal volt fallal elzárva, míg elől mindössze egy-egy pillér tartotta a fedőlapot. Hasonló gazdag tagozású sírkápolna alapjai kerültek elő Alsóstájerban Altenmarktban. (Öst. Jhefte XVII. Beibl. Sp. 73 ff. Abb. 43.) — A bécsi Estei-gyűjteményben láthatunk néhány zárt felépítésű felsőitaliai sírkápolnát, melyeknek méretei azonban a mi maradványainkból összeállítható *ædiculák*-nál jelentősebben kisebbek.

«Római nemzetközi archæologiai kongresszusról» az A. É. XXXII. 385—392. l.)

A kőtábla, mely ma már a Nemzeti Múzeum előcsarnokában van felállítva, apróbb sérülések leszámításával csaknem teljesen ép; a később előkerült Aesculapius-fejet is már régebben hozzáillesztették s ma csak az összeragasztást mutató némi folytonossági hiány mutatja a kő felületén, hogy a kőtábla eredetileg e fej nélkül került a Nemzeti Múzeumba. Emlékünk ábrázolásánál fogva a pannoniai fogadalmi emlékek közé sorozható, amelyekből egy kis sorozatot nagyobb brészt aquincumi származással Kuzsinszky Bálint tett közzé. («Alvilági istenek magyarországi római kőemlékeken.» A. É. XXVII. 119—130. l.; és Budapest Rég. V. (1897) 105—106 és 113) l., hol Isist és Sarapist, valamint Jupitert és Junót ábrázoló domborműveket ismertetett.)



39. KÉP.

Emlékünk ezekkel körülbelül egyforma felépítésű. (Anyaga kemény mészkő; méretei: 58 cm széles, 60 cm magas, 11 cm vastag.)

Három oldalról síma keret veszi körül a lemélyített képes mezőt, felül ellenben az e cikkben már tárgyalt kelta barokk keretdísz erősen csavart formáit látjuk. A képes mezőben jobbfelől Aesculapius van teljes alakban kifaragva. Az isten kissé jobblábára támaszkodva áll, szembenéz. Felső teste ruhátlan, csupán balvállát és karját borítja köpeny, mely alsó testét is valamivel térden alul betakarja. Balkezzel a köpenynek válláról lecsüngő redőjét markolja meg, míg jobbjaiban vastag, kurta T formájú bot van, melyre kígyó tekerőzik. Feje kerek, széles, némi egyéni színezettel; haja három csigavonalú csomóban van homlokába fésülve, a szemhéj és szemgolyó szokatlanul éles vonalakkal van kidolgozva; az arcon bajusz és rövid szakáll. Mellette leánya, Hygiea áll. Az istennő, kissé ballábára támaszkodva,

előrenéz. Öltözete mell alatt átkötött, lábfejig érő újjas tunika s e fölött köpeny, mely épp úgy, mint Aesculapiusnál, a felső test jobb- oldalát fedetlen hagyja s a balvállon átvetve, az alsó testet is a láb- szár közepéig eltakarja. Az arc némikép elmosódott felületű, a haj gerezdesen van a homlokra fésülve. Jobbjával karján körültekerőző kígyót fog, mely fejét a balkezében tartott, megrakott tál felé nyújtja.

Mind Aesculapius, mind Hygiea a hosszú évszázadok alatt kifej- lődött, megszokott tartásban és típusban van ábrázolva,²² de a pro- vincialis kőfaragó nehézkes keze által.

Aesculapiusnak (Asclepius, Aescclapius) és Hygieának (Hygia, Hygea) nem ez az első emléke, mely Pannoniából származik. A római vallásban előkelő hely illette meg a gyógyulást hozó istent és leányát,²³ s ennek a tiszteletnek Pannoniában is számos emléke van. A fel- iratos emlékek²⁴ mellett néhány szobor- és domborműábrázolással²⁵ is bírunk, melyek között a legnagyobb kőműves kétségkívül a brigetiói

²² Asklepios típusára l. Thraemer cikkét a Roscher Lexiconban, I. 1. Sp. 615–641, hol az ú. n. II. schemának felel meg a mi Asclapiusunk. «A jobbkez rövid botot tart, ezzel kapcsolatos a jobboldal erőteljesebb lemeztelenítése, a bal- kar a köpenyből előbujva, a ruhát tartja.» Hygiea öltözetének egyik ősi példáját l. egy epidaurosi reliefen (Svoronos: Das athen. Nationalmuseum, S. 68, No 1425), hol éppen úgy öv fölött átkötött chitonban és hasonlóan elrendezett köpenyben, melynek még redővetése is egyezik nagyjából a mienkkel, van Hygiea ábrázolva az ülő Asklepios társaságában. Éppen Asklepios és Hygiea e példái bizonyítják a kialakult istentípusok konzervatívizmusának évszázadokon át ható és érvényesülő erejét.

²³ Asklepios és Hygiea tiszteletének kifejlődésére a latinoknál l. Wissova «Religion u. Kultur der Römer» című művének (1912²) 306–309. l.; továbbá Thrae- mer már említett cikkét a Roscher Lexiconban Asklepiosról és ugyancsak az ő tanulmányát ugyanott Hygieáról. (I. 2, Sp. 2772–2792.)

²⁴ Aesculapiusnak és részben Aesculapiusnak és Hygieának vannak felajánlva Pannoniából többek közt a C. J. L. III. 3326., 3388., 3412., 3413., 3649., 3834, 10971. számú felirata; az Aquincumi Múzeum őriz egy oltárkövet és egy fogadalmi táb- lát, melyet Aesculapiusnak a legio II. adi. medicusa, illetve Aesculapiusnak és Hygieának ugyanazon legio valetudinariumának optiója állított. L. Kuzsinszky Bálint: Aquincum... ismertetése, 1923. 6. átdolgozott kiadás. 34. l. — L. még: Finály Gábor: Arch. Ért. XXX. 269. l. Brigetióból egy ara-t ismertet, mely szántóföldön fekszik felirattörredékkal: AESCVLAPIO | ... 'AE POSVIT | ... MX | ...

²⁵ Brigetióból egy Aesculapius-relief és egy szobor ismeretes. (V. ö. Arch. Közl. VI. 1. 152. l. (Rómer) és Hekler fent id. h.); Szombathelyen az ú. n. Anubis-reliefen látjuk Hygieát és Asklepiust Anubis társaságában. (V. ö. Récsey V.: Pannonia ókori myth. eml. vázlata, 47. l. skk.) — Egy kiadatlan Hygiea-szobor van még a Nemzeti Múzeumban is.

márvány Asklepios-szobrocska, melyet Hekler Antal ismertetett behatóan éppen az Értesítőnek lapjain. (XXVIII. kötet, 339. l. skv.) Ezeknek az emlékeknek sorát óhajtottuk domborműves kölapunkkal gyarapítani, mely értékesen növeli a két istenséget aránylag ritkán ábrázoló fogadalmi domborműveink számát is.²⁶

Oroszlán Zoltán.

²⁶ A környező provinciák közül főleg a mai Bulgáriában találjuk nagy számmal e két istenség tiszteletét hirdető domborműves kőemlékeket, melyek közül néhány erősen emlékeztet, már provinciális stílusánál fogva is, a mi emléküinkre. (L. pl. Bulletin de la soc. arch. Bulgare, II. 2 (1911) 283. l. 17. képen az Izvorovban talált Hygiea és Aesculapius reliefet, melyet a «Thrák lovas» egészít ki triásszá. Továbbá: Mat. d'arch. bulg. 1907. p. 15 és 18, hol Asklepios mellett ott van az apró Telesphoros is, a gyógyulás géniusza. Továbbá: George Seure: Archéologie Thrace. (Rev. arch. V. Série, T. XXIV. Oct—dec. 1926. No 276, 277, 278, hol Hygia szobrát s két Asklepios-Hygiea reliefet láthatunk.) Nálunk Asklepios mellett az apró Telesphorost ritkán szokták ábrázolni, de ez a típus előfordult gyakrabban Dáciában, hová nyilvánvalóan Thráciából került. L. pl. egy tordai Hygiea—Asklepios—Telesphoros relief képét: Ókori Lexicon I. 251. lapján; v. ö. továbbá egy zágrábi Asklepios-Hygiea relieffel, hol az apró Telesphorost szintén megtaláljuk: Josip Brunšmid: Kamení Spomenici Hrvatskoga Narodnoga Muzeja u Zagrebu (1904—1909) No. 108, S. 148.

A PANNONIAI-RÓMAI DÍSZÍTŐ RENDELTETÉSŰ STUKKÓ-PÁRKÁNYOK.



Az antik dekoratív művészetben a stukkó jelentős szerepet töltött be. A stukkészítő mesterek munkái gyakran csodálkozással vegyes bámulatunkat kel-
tik fel, mert mint az antik kismesterek munkáin
vagy az iparművesség emlékanyagában általában,
úgy itt is megtaláljuk azt a lelkes odaadást, mely az anyag megbecsü-
léséből folyó átérzés révén művészi jelzőre is igényt tartó műgyakor-
lattá nemesül át.¹ A pannoniai római épületek belső díszítésénél a
stukkóval való dolgozás gyakran szerepelt mint a festett falmezők
felső lezárására szolgáló párkány vagy elválasztó sáv. A nagy művészi
gócpontok, világvárosok dekoratív eljárásainak utánzásaképpen pro-
vinciális emlékanyagunkban is öntudatos irányelvet követve illeszke-
dik be s szerves kapcsolatban van a lakószobák belső díszítésénél a
falfestészet irányjaival. Innen van, hogy nem unalmasan ismétlődő
díszítő motívumokkal találkozunk a pannoniai stukkókon, hanem a
tartomány egyes vidékeinek más és más falfestés divatával megegye-
zően koronként is változások figyelhetők meg rajtuk. Jelentőségük
tulajdonképpen a velük együtt talált falfestménymaradványok ismer-
tetése által domborodna ki, de külön is lehet velük foglalkozni, mert

¹ Az antik stukkó-művészet irodalmának ismertetése helyett megelégedünk, ha csak rámutatunk *G. Ferrari*, *Lo stucco nell' arte italiana* és *P. Gusman*, *L'art décoratif à Rome* c. műveire, hol ugyan kevés, de szép választékot kapunk. Ki kell emelnünk még a köv. munkákat: *G. Lugli*, *Studi Romani* II 1914. 32—53 old.; *U. az*, *Bull. Comm. di Roma* 1920. 47—57 old.; *G. Bendinelli*, *Architettura e Arti decorative* II (1923) 97—107 old. 1—12 ábra; *E. L. Wodsworth*, *Memoirs of the American Academy in Rome*. IV (1924) 9—102 old. I—XLIX. tábla, gazdag irodalommal; *J. Carcopino*, *La basilique pythagoricienne de la Porte Majeure*. 1927. 1 köv. old. Az antik hagyományokat továbbfejlesztő művészetek sem nélkülözték. V. ö. *P. Clemen*, *Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden*, 49 köv. 717 köv. oldalait gazdag irodalommal.

készítésük rendesen nem a falfestőkre megy vissza, hanem önállóan működő műhelyek tevékenységére.

Lelhelyeket tekintve stukkóink két nagy csoportra oszlanak, melyeket nyugat-pannoniai és a dunamenti jelzőkkel illelhetünk.

I. Nyugat-pannoniai csoport. *Emonából* (Laibach) a Kr. u. 238-ig terjedő korai időből — mikor Maximiusnak Aquileia felé vonulásakor a lakosság felégette a várost — a falfestmények közészakaszainak szegélyezésénél az egyszerű stukkósáv a gyakori. A fal felső részén is előfordul, de ilyenkor tojásfűzért és gyöngysort mutat.² Nagy Constantinus idejében virágzó építkezés veszi kezdetét, s az új falfestményeknél lezárásképpen ismét szerepel a stukkó, gyakran felette a fal festése folytatódik; a díszítő elemek azonosak a koraiakkal.³

Poetovio-ból (Pettau) ismeretes korai stukkók általános díszé tojásfűzér, váltakozva két-két egymás felé fordult és palmetta által elválasztott delfinnel;⁴ egy másik darabon finom vonalas rajzú palmettákat látunk, melyeket változó szélességű léctagok szegélyeznek.⁵ Ez utóbbi darab alatt és felett a falfestés vörös színű volt, hogy a fehéren hagyott stukkó plasztikusabban váljék el az alaptól. Későbbi korú, III. és IV. századból való stukkókat ismertetett Jenny,⁶ melyeknek motívumai tojásfűzér és palmetta.

A *savaria*-i (Szombathely) stukkópéldányok magassága nem megy túl a 6—12 cm-en. Díszük léctagok közé illeszkedő tojásfűzér, van olyan is, melyen a felső részen levő tojásfűzér alá léctag, ez alá metopaszzerű tagozás, s ez utóbbira közvetlenül hosszúkás formájú tojásfűzér sor jön.⁷

Vindobona (Wien). A Judenplatzon felásott díszes épületből szépen megmintázott stukkópárkányon tojásfűzért látunk léctagok közt, s ezt lent gyöngysor szegélyezi.⁸ Készítése egykorú a Thetist He-

² Schmid, Jahrbuch für Altertumskunde VII (1913) 135, 137.

³ Schmid, VI. Bericht d. röm.-germ. Kommission, 99; U. az, Österr. Jahreshefte XIX—XX (1919) 155 = XV. Bericht d. röm.-germ. Kommission 228—230.

⁴ Skrabar, Jahrbuch der k. u. k. Zentral-Kommission II (1904), 208—209. 166. ábra.

⁵ Skrabar id. h. 163. ábra.

⁶ Jenny, Mitt. d. k. k. Zentral-Kommission XXII (1896) 4., 11., 15. old., 3., 14., 20. ábrák. V. ö. Abramič, Führer durch Poetovio, 81—82, 160.

⁷ Fettich Nándor volt szíves rajzukat rendelkezésemre bocsátani, ez úton is hálás köszönetemet fejezem ki. Egyes darabok Gyámolda-utcáról valók.

⁸ Kenner, Jahrbuch für Altertumskunde III (1909) 49 b; 11 a) ábra.

phaistos műhelyében ábrázoló frízszerű falfestménnyel, melyet Abramič az I. század végére vagy a II. közvetlen elejére helyez.⁹ A Museum Vindobonense-ben látható többi stukkók durva kivitelűek, csak bevéselt vonalakat mutatnak, melyek növényleveleket akarnak utánózni, koruk a Kr. u. IV. század.

Balácza. A balácza-i római telepen az I. számú villa padlója alatt szép falfestménytöredékekkel együtt stukkó is előkerült, mely a falfestést a mennyezet felől lezárta, vagy a falfelületek felosztására szolgált. Díszítése léctag, alatta tojásfüzér, léctag, s ez alatt metopa-szerű felosztás jön, s az egészet keskeny léctagok közt gyöngysor zárja le.¹⁰ Kora a balácza-i falfestmények első csoportjának készítésével egykorú, mely a Kr. u. I. és II. század fordulójára tehető. A villa elpusztulásának korában (az éremlelet tanúsága szerint a Kr. u. IV. század utolsó évtizedeiben) a stukkópárkányok durva kivitelűek voltak. Így előfordul értelmetlen levélsorozat, hol a levelek közötti üres részeket kidomborodó háromszögek töltik ki; más példányon palmetta és háromlevelű lóhere szerepel, s előfordul balról jobbra forduló víziszörnyek sorozata is.¹¹

II. A Duna vidékének stukkói. *Carnuntum* (Deutsch-Altenburg, Petronell) változatos példányokkal szerepel.

Léctagokkal szegélyezett középmezőkben egymás felé lépő elefántok, köztük pálmalegyező, a stukkópárkány alatt sötétzöld falfestés nyoma.¹²

Tojásfüzér alatt félkörös léctagokkal egymástól elválasztott mezőszakaszokban egymásfelé úszó trombitáló tritonok, köztük egy nem világosan felismerhető tárgy, talán nád (?), az alatta lévő mezőben a földön álló váza jobboldalán ugró tigris vagy párduc, baloldalon ugró oroszlán, s ezek a jelenetek ismétlődnek. A stukkó alatt vörös festés nyoma maradt meg, mely bizonyítja, hogy a stukkó nem helyben készült, hanem kész állapotban hozták és erősítették a falra.¹³

Középmezőben váza, mellette visszanéző leopard, a vázából hosszúszerű virág áll ki, a középmező felett szegély és léctag, alatta két léctag között levelek. Kész állapotban erősítették a falra.¹⁴

⁹ Abramič, Jahrbuch für Altertumskunde III (1909) 88—99; VII—VIII. táblák.

¹⁰ *Rhé-Laczkó*, Balácza. 81. l. 13. ábra. A stukkók méltatása Rhé tollából 68—70. l.

¹¹ *Rhé*, id. m. 70. old. 11. ábra 1., 2., 4. sz.

¹² R. L. i. Ö. VIII (1907) 49, 27. ábra; *Kubitschek-Frankfurter*, Führer durch Carnuntum⁶ III. (A következőkben K—F rövidítéssel jelezve.)

¹³ R. L. i. Ö. VII (1906) 121—122, 64. ábra; K—F. III.

¹⁴ R. L. i. Ö. VI. (1905) 133 old. 85. ábra. K—F. III.

Középmezőben áldozati háromláb (tripus), mely felé két oldalon szárnyas griffek közelednek; vörös festés nyomaival.¹⁵

Léctagokkal szegélyezett középmezőben egymásnak támadó állatok, köztük fa; durva kivitelű.¹⁶ Hasonló a petronelli gróf Traun-féle gyűjteményben.

A stukkópárkány középmezőjében galambok, amint gyümölcssel telt kosárból csipegetnek. Más példányon madarak fordulnak elő, s köztük bokrok láthatók. Előfordul léctagokkal szegélyezett középmezőben bukranon sor is.¹⁷



40. KÉP.

Ezekon kívül nagy számban kerültek elő virág- és indadíszítésűek, valamint architektónikus elemeket mutató darabok. Jelenleg a Carnuntumi Múzeumban és a petronelli Traun-gyűjteményben.¹⁸

Brigetio (Ószőny). A brigetioi emlékből¹⁹ a Magyar Nem-

¹⁵ A Carnuntumi Múzeumban XLIV. tárlóban.

¹⁶ Ugyanott.

¹⁷ Az utolsó három példány a petronelli gróf Traun-gyűjteményben.

¹⁸ V. ö. R. L. i. Ö. VIII (1907) 49; u. o. X (1909) 78, 31. ábra 1. sz.; K—F. 95.

¹⁹ A komáromi városi múzeum is gazdag sorozatot mutat fel. Elemeik gyöngy-sor, tojásfűzér, stilizált madarak, levelek, gyümölcsök. V. ö. *Gyulai Rudolf*, Kalauz a Komárommegyei és városi történet-régészeti egyesület múzeumában. 1889. 1. old.; Magyarország Vármegyei és Városai: Komárom vármegye és Komárom sz. kir. város. 393—394. old. — A bécsi Naturhistorisches Museumba került két stukkópárkány a pannoniai legdurvább kivitelű darabok közé tartozik. Egyiken léctag alatt egymástól vékony kiemelkedő vonal által elválasztott stilizált palmetta, s ez alatt határo-

zeti Múzeumba jutott példányok közül a 40. képünkön mutatjuk be a legjellegzetesebb darabot.²⁰ A párkány magassága 25 cm, felső részén 90° alatt előre hajlik, s a kiugrás 7,5 cm. A hátsó részén lyukak maradtak meg, melyek a stukkó felszegezésére szolgáltak. Nem helyben készítették, hanem kész állapotban vitték a lakószoba kidíszítésére. A stukkó alapanyaga téglaporos és apró kövecses mészhabarcsból áll, s erre egy pár mm. vastagságú finom gipsz jött, melybe a negatív mintákat benyomkodták. A 40b. alatt látható példány két különböző lelet darabjaiból van összeállítva.²¹ A stukkópárkány felső része tölgylevelés indán lelógó makkokat ábrázol, alatta kettős léctag, s ez után jön az a mező, melyben kétfülű magas talpú váza két oldalán galambokat (?) kapunk, az egészet alul elrontott gyöngysor zárja le. Kora a Kr. u. III. század első fele.



41. KÉP.

A 41. számú képünkön bemutatott példány²² (méretei 7 × 7,5 cm) korra nézve a fiatalabb; díszítő elemei valamint kidolgozása a későrómai «Keilschnitt»-es bronzdíszítményekkel mutat fel rokon vonásokat.

Aquincum stukkó emlékekben leggazdagabb Pannonia területén.²³

A stukkó itt önállóbb díszítő szerephez is jutott. Egyes töredékek a lakószobák falait díszítő s a mennyezetig futó stukkópillé-

zatlan levéldíszítés; a másik példánynál a felső részen levélszerű vonások, alatta tojásfűszer szerepelnek. V. ö. Allgemeiner Führer durch das Naturhistorische Museum. 1924. 160. old. — A Magyar Nemzeti Múzeumba került egy futó oroszlánt ábrázoló párkány: V. ö. Közlemények a Nemzeti Múzeum érem- és régiségtárából I. (1916) 50. oldal. Ez a darab egyelőre hozzáférhetetlen volt. A Magyar Nemzeti Múzeum anyagának feldolgozását Varjú Elemér és Wollanka József igazgató urak engedélyezték s a fényképfelvételeket is ők bocsátották rendelkezésemre. Szabad legyen ez úton hálás köszönetemet tolmácsolnom. — Özv. Milch Árminné új-komáromi gyűjteményében is szép stukkó töredékek vannak.

²⁰ Lelt. száma 12/914 1—5. Közlemények a Nemzeti Múzeum érem- és régiségtárából I (1916) 50. old.

²¹ A felső rész lelt. sz. 12/9144, az alsóé 64/875.

²² A Magyar Nemzeti Múzeumban leltári szám nélkül. Jelezve csak annyi, hogy Galba földjéről való. Még Rómer szerezte.

²³ Ha külön nem jelezzük, akkor az illető példány az Aquincumi Múzeumban van. Kuzsinszky Bálint egyet. tanár úrnak, mint az Aquincumi Múzeum igazgatójának engedélyével utalhatok az eddig nem ismertett darabokra. 13 darabot ismertett Kuzsinszky, Budapest Régiségei IV (1892) 123. old. 37—38. ábrák = Építészeti Szemle 1895. 43—44. old. 7—8. ábrák.

rekből valók, s a pillérfölből akanthuszlevél, szőlőfürt, levélesokor részek maradtak fenn (42. kép). A szobák mennyezetének stukkóval való díszítésére is van példa. Ilyenkor a középrészt nemesen hajló indák díszítették levelekkel és virágokkal együtt, a festés sötétszínű volt, míg a stukkó fehér színét megtartotta. Stukkó szolgált alapul a tengeri kagylókkal és csigákkal való díszítésnél is, mely a falfestményeket keretezte. Ez az egyébként is ritka díszítő eljárás provinciánkban ez ideig csak Aquincumból ismeretes.²⁴ Általában azonban a stukkót a falfestmények lezárására szolgáló párkánydíszként alkalmazzák. Nagy szám-



42. KÉP.

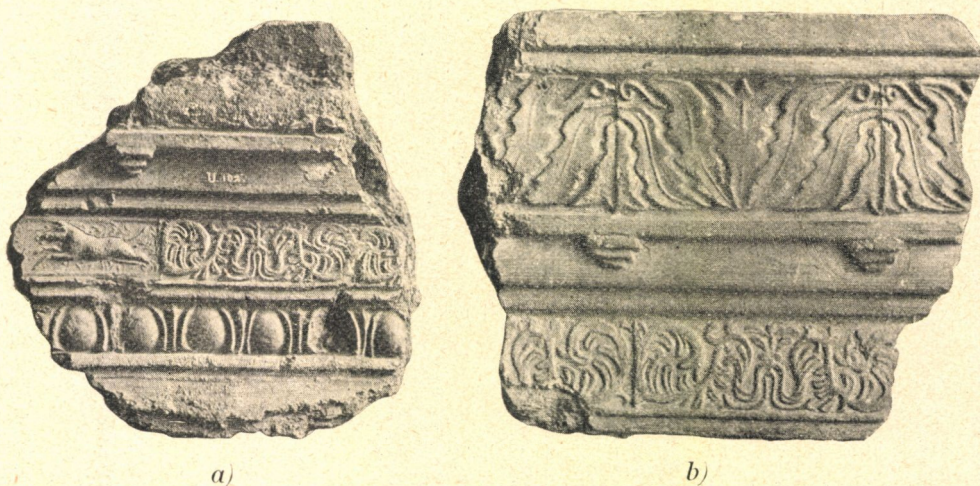
ban fordulnak elő díszítés nélkül is, mikor léctagok, félkörös kiemelkedések, valamint bemélyedő vonalakból áll a párkányok tagozása.

43. képünkön két összetartozó darabot mutatunk be az Aquincumi Múzeum (a) és a Magyar Nemzeti Múzeum (b) gyűjteményéből.²⁵ Magassága 30 cm, felső részén 90° alatt előre hajlik, s ez a kiállása

²⁴ Elterjedésére V. ö. Rómában: Weege, J. d. I. XXXVII (1913) 129. és köv. old.; Gatti, Not. d. sc. 1925, 401. Mozaik szélén a Palazzo dei Conservatori Sala dei pesi e misure-jában. Tartományokban: Blanchet, Étude sur la décoration des édifices de la Gaule romaine, 48. old., III. 1. tábla; Loeschke, Röm.-germ. Korrespondenzblatt 1914, 82. köv. old.; Cagnat-Chapot, Manuel d'arch. romaine 1917. I. 643. 7 jegyz.; Reinach, Catalogue illustré du Musée des antiquités nationales à St.-Germain I (1917) 247–248; Deonna, Anzeiger für schweizerische Altertumskunde. N. F. XXI (1919) 85–87; Germania Romana² II, 8 old.; IV. 3 tábla.

²⁵ Az Aquincumi Múzeum példányának jelzése U. 102, a Nemzeti Múzeum példányáé III/8794. Ábránkon sajnálatos módon különböző nagyságban szerepelnek.

10 cm. Léctag alatt az akanthusz levéldíszít konzolfriez tartja, ez alatt keskenyebb mezőben balra futó vaddisznót háttérben növénydíszítéssel, s a jelenetes részeket elválasztó provinciális ízlésben stilizált indadíszítést kapunk, mely más példányokon is gyakran visszatér. Ez a stukkópárkány különálló és más stukkóműhelyben készült, mint a többi aquincumi társa. A falra való felszegezésre hátsó részén lyukak maradtak fenn. Az alapanyaga téglaporos mészhabarc, s erre jön a 0,5 cm vastag finom gipszréteg. A díszítés előállítására égetett agyagminták



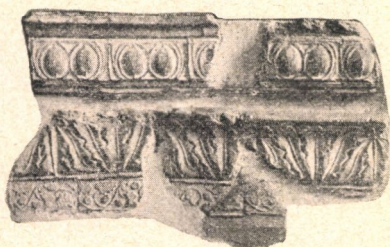
43. KÉP.

szolgáltak és nem faminták, mint eddig általánosan gondolták. Ez a példány volt az első biztos támpont, hogy egy helyi stukkókészítő műhelyre mutathattunk rá. A vaddisznóval megegyező minták maradtak fenn az aquincumi nagy fazekastelep készletei között, melyeket terra sigillata tálak díszítésére már nagyságuknál fogva sem használhattak. Ez a fazekasgyár ügyes mesteremberei útján égetett agyagbélyegzőkkel látta el a stukkókészítő műhelyeket, melyek a megformázott mészhabarc alapra jövő vékony gipszrétegbe az így kapott égetett agyagmintákkal állították elő a díszítéseket. A stukkóműhelyek jelentőségét és árujuk keresletét mutatja, hogy azonos példányok Aquincum területén úgy a katonai, mint a távolabb álló polgári városrész házaiból is előkerültek, mint pl. 43. képünk két darabja. Ez a stukkóműhely, mely 43. képünk darabjait előállította, a Kr. u. II. század második felétől működött.

Az akanthusz levéldísznek a 43. képünkön látható azonos mintával történő előállítását egykorúvá teszi 44. képünk példányát,²⁶ mely az Aquincumi Múzeum mellett elterülő városrész egyik legdíszesebb épületéből való, s ott több mint másfél századon át díszítette a falakat.

A 45. és 46. képünkön bemutatott darabok együtt kerültek elő a 43. képünk példányával, s a lakóház mellékhelyiségeit díszítették.²⁷ Az előbbi példányokat is készítő műhelyek ízlésére jellemző, hogy a klasszikus elemek megtartása mellett erősen provincializálnak egyeseket, így nevezetesen a lesbosi kymat, melynek ez az átfogalmazása Aquincumban továbböröklődik.

A Kr. u. III. század első felében működő második stukkókészítő műhely irányára jellemző darab a 47. képen látható.²⁸ Magassága 30 cm, felső részén a kiugrása 6,5 cm. A díszítés rajzából egy, a klasszikus



44. KÉP.



45. KÉP.



46. KÉP.

elemeket átértő és azokhoz ragaszkodó reakciót venni észre rajtuk. A 48. képünk stukkópárkányának magassága 25 cm, felső részén 13,5 cm-re áll ki. Ugyanazon műhely terméke.²⁹

²⁶ Kuzsinszky, Bud. Rég. I (1889) 141. old. 31. ábra. Az épület korára v. ö. 132. old.; Kuzsinszky, Die Ausgrabungen zu Aquincum 1879–1891. 110. old.; 37. ábra; Kuzsinszky, Pannonia és Dacia (Szilágyi, A Magyar Nemzet Története I) CCX old. ábrával; Kuzsinszky, Arch. Ért. VIII (1888) 37. 1.

²⁷ A Magyar Nemzeti Múzeumban. 111/879 5. sz. A 6. ábránk példánya a fényképen hiányos; az elrontott meander szalagot alól gyöngysor zárja le, mint azt a Nemzeti Múzeum más példánya mutatja és van belőlük az Aquincumi Múzeumban is.

²⁸ A Magyar Nemzeti Múzeumban a Hampel által felásott közfürdőkől 118/881⁶⁷ sz. alatt és sok van belőle az Aquincumi Múzeumban is több más épületből. Hampel, Arch. Ért. II (1882) 62. old. ábrával; Hampel, Bud. Rég. II (1890) 70. old. 15. ábra; Kuzsinszky, Magyarország emlékszerű maradványai a római korból (Beöthy, A művészetek története I) 670. ábra. A stukkó korára az alsó korhatár a fürdő díszes termébe beépített oltárkő (CIL III. 10, 475), hol Aquincum mint colonia van említve. Az éremlelet pedig e részen Probusig megy.

²⁹ Az Aquincumi Múzeumban U. 101. sz. alatt.

Új irányváltás figyelhető meg 49. képünk a) jelzésű stukkópárkányán,³⁰ mely legkorábbra a Kr. u. III. és IV. század fordulójára tehető. Klasszikus elemet rajta csak a felső részen látható gyöngysor képvisel. Az állatalak durva megmintázású, jellegzetes a díszítő mo-



47. KÉP.



48. KÉP.



a)



b)

49. KÉP.

tívumok mellett fennmaradó résznek pontokkal való kitöltése, a sodrott kötél dísz és a λ alakú elemek kedvelése. A 49. b) képünkön ne-

³⁰ A Magyar Nemzeti Múzeumban l. sz. 111/8791 és 191/8801. Mag. 22 cm, felső részén 11 cm-re áll ki, hátsó részén a felerősítésre szolgáló lyukakkal. Ez a stukkódíszítés váltja le a katonaváros egyik épületének korábbi stukkópárkányait, melyek a 4., 6., 7. ábrákon láthatók.

gátíve látjuk ezeket az elemeket, s párkányunk későbbi kijavítására megy vissza, mikor az épen maradt részről egyszerű habarccsal történő másolatot vettek, s az így nyert negatív darabokkal pótolták az elpusztult eredeti részeket.³¹ Korban megegyezők, s egy műhelyből kikerülteknek tekinthetők az 50. és 51. képünk darabjai.³² Az akanthuszlevél-díszre, a lesbosi kymára már alig ismerhetni, a tojásfüzér sor is eldurvult és fordítva szerepel, a csavart kötél dísz, a fekvő ~ alak és a pontok további uralkodó elemek.

A Kr. u. IV. századból egy önálló csoport képviselője az 52. képünk példánya.³³ A stukkót még önálló műhelyekben készítik és szegekkel erősítik a falra. De az alapanyag nem oly vastag, a felső kiugrás elenyésző csekély. Díszítő elemei elágazó bekarcolt vonalak mint levél-utánszatok, futó állatok (medve, nyúl stb) és az ellaposodó indadíszítés, mely a 43. kép indadíszének végső fázisát mutatja.

Intercisáról (Dunapentele) Hekler Antal ásatásai révén jelentős stukkópárkányok kerültek elő.³⁴ Egyeseknél tojásfüzér alatt a középmezőben lezárt téglalap alakú szakaszok sorakoztak egymás mellé, s díszük rohanó bikák (54. kép) és delfinek voltak. Szélesebb volt az a stukkórelief, hol tojásfüzér és csavart vonal alatt metopaszerűleg egymasmellé sorakozó mezőkben muzsikáló szírének (53. kép) alakjai láthatók, s az egészet erős csavart fonat zárja le. Az éremlelet, mely korhatározó lehet, Alexander Severustól I. Valentinianusig terjed. Érdekesség szempontjából bemutatunk az 55. képünkön egy lóuszvirágokat (?) visszaadni akaró, s azokat egyszerűen egymasmellé helyezett stukkódíszítést is.³⁵



50. KÉP.

³¹ A Magyar Nemzeti Múzeumban l. sz. III/879 2, 3. Fényképünkön egyesítettük a külön szám alatt szereplő darabokat.

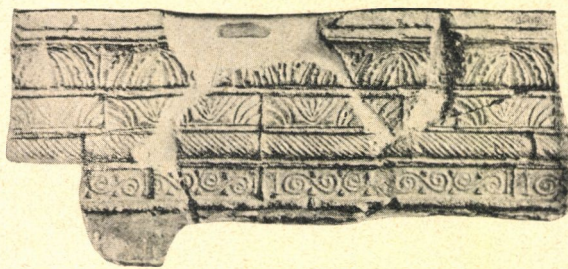
³² Ez a műhely igen sok változatos darabbal van képviselve az Aquincumi Múzeumban. Innen mutatjuk be a 11. és 12. ábránk darabjait is. Feltűnő nagy számuk oka, hogy ez a díszítés sokáig, még a város elpusztulásáig is fenntartotta magát.

³³ Az Aquincumi Múzeumban még több példány van hasonló és azonos elemeknek kevert módon való felhasználásával.

³⁴ Hekler, Jelentés a Magyar Nemzeti Múzeum 1910. évi állapotáról, 199. köv. old.; Hekler, Österr. Jahreshfte XV (1912) 174. köv. old.; 112—115. ábrák. V. ö. Márton, Præhist. Zeitschrift IV (1912) 186.

³⁵ 55. képünket Paulovics Istvánnak, a Magyar Nemzeti Múzeum római osztálya új vezetőjének szíves engedélyével közölhettem le.

Nevezetes stukkóleletet eredményezett Oroszlán Zoltán ásatása is ³⁶ (56. kép). Alsó részén csavart vonalas lezárás, e felett 10×6 cm nagyságú egymásmellé sorakozó mezőkben 2—2 medaillonba foglalt levélminta, ez után hasonlóan mezőkbe osztva amphora két oldalán ülő kutyák, melyek mellső lábai az amphorát tartják; erre egy magasabb mezőkből álló sor jött, s a mezőket balra lépő ragadozó állatok töltik ki, melyeknek farka a hátukon előre nyúlik, a következő sor 2—2 összefogott tojástagot, s ez után sziréneket befoglaló mezőszakaszokat mutat. E stukkorelief eredeti magassága 32 cm volt. Két különböző épületben talált stukkódísznél az azonos mintákkal benyomkodott szirének stb. nyomán a két épület kora is összeesik. ³⁷



51. KÉP.

Öcsényi castellumból előkerült stukkópárkány díszé tojásfüzér, alatta csavart fonat, s az egészet fordított tojásfüzér zárja le. Kora a Kr. u. IV. század. ³⁸

A pannoniai stukkópárkányok fentebbiekben bemutatott emlék-

³⁶ Oroszlán, Arch. Ért. XXXIX (1920—1922) 93. köv. old. (Előzetes jelentés.) Nagy érdeklődéssel várjuk az ásatások tudományos feldolgozását, s ennek a késő-kori temetőnek az eddigi intercisai kutatásokba való méltó beillesztését.

³⁷ Az Oroszlán által feltárt stukkók egy apsisal ellátott épületet díszítettek, mely nagyon el volt már pusztítva, s egy temető közepén állott. (V. ö. Mahler, Jelentés... 1911, 154. old., 29. ábra) Ez a temető az éremlelet és mellékletek nyomán a IV. században volt használatban (V. ö. Hekler, Jelentés... 1912, 206—207. old.), késő korokra jellemző Frigeridus stb. jelzésű téglák másodszori felhasználása átmegy az V. század elejére. (Oroszlán id. h. 94. old.) Ez az épület nem lehetett temetőkápolna, milyenek Wienből ismeretesek. A sírokba is bekerülő stukkódarabok nyomán a temetkezés idejében el volt pusztulva, így Hekler éremlelete az első stukkódíszes épületre itt is megáll és korhatározó, s ezt inkább a III. sz.-ra teszi, esetleg még a IV. sz. elejére.

³⁸ Wosinszky, Tolna vármegye története I. 785. old. CLXXXIV. tábla.

anyagában ³⁹ a tartomány *nyugati részén* előkerült daraboknak (I. csoport) általános sajáttsága, hogy kis méretűek, magasságuk 6 és 15 cm közt változik. Díszítő elemeik a klasszikus architektónikus motívumokat követik. Szorosan ragaszkodnak a díszítő elemek eredeti jellegének tisztaságához, mint azt tartományunk e részén a nagy épületek vagy templomok homlokzatán helyet foglaló s itt az épületek külsején azonos jelentőségű, csak méreteikben hatalmasabb kőből faragott pár-



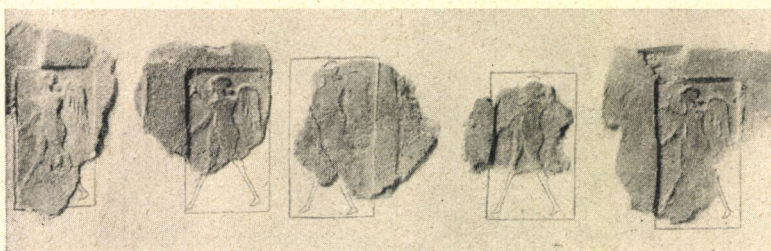
52. KÉP.

kányzatokon megfigyelhetjük.⁴⁰ Ezen sajátosság a tartomány nyugati részének művészetében leli a magyarázatát. A közelség, másrészt az a szoros kapcsolat, mely a Kr. u. I. és II. századokban a nyugati részek és Itália közt fennállt, a tartomány nyugati részére nézve az itáliai kultúrát egyedüli ösztönző és követendő mintaképpé tette. A nyugati rész falfestészete az itáliai-pompeji stílusokat követi, melyek a keleti Duna vidékére már nem tudtak elhatolni. A tartomány belsejében a legkeletibb pont a Balácza-pusztai római telep, mely az itáliai-

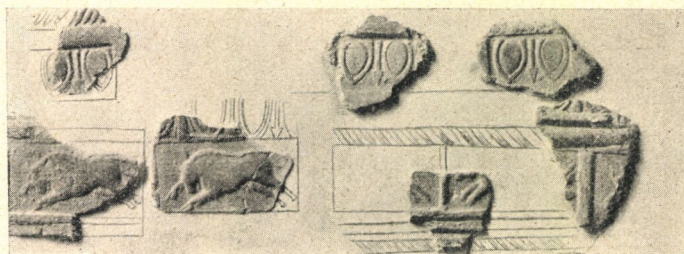
³⁹ Jelen helyen teljességre nem törekedhettünk. Így különösen az aquincumi példányokat kellett megrostálnunk nagy számuk miatt, hogy a legjellegzetesebbeket, s különböző korokban működő műhelyek irányát bemutathassuk. Nem egy érdekes brigetioi darabról is le kellett mondanunk. A Dráva-Száva közének e nemű anyagát, melyek a horvátországi gyűjteményekben vannak, szintén nem vettük be, mert elhagyásuk a jelen ismertetés eredményeire befolyást úgy sem gyakoroltak volna.

⁴⁰ V. ö. Schoenwiesner, *Antiquitatum et historiae Sabariensis ... libri novem*. 61. old., XVI. tábla; Kuzsinszky, *Magyarország emlékszerű maradványai a római korból* (Beöthy, *A művészetek története* I) 525. old., 699. ábra.

pompeji stílusok utánzásának legszebb példáit őrizte meg.⁴¹ A falfestészet ezen irányával együtt az I. és II. században a keret díszítésére szolgáló stukkópárkányok is azon szellemben készülnek, mely a falfestményekkel legkönnyebben volt összhangba hozható. Azonos díszítésű példányokat találunk mindenütt, hol a pompeji stílusok talajra találtak, akár Istriát, akár a nyugat-európai tartományokat tekintjük.⁴² Természetesen azonban, hogy csak ottan, hol a stukkó rendeltetése



53. KÉP.



54. KÉP.

is azonos volt és nem egy művészi öncél szolgálatában állott, mikor az egész díszítés stukkóban való formázásban állott vagy a falfestményekkel megalkuvó, egymást felváltó szerepkört töltött be. Így a nyugati vidék stukkóinak elemei az itáliai hasonló példányokkal egyez-

⁴¹ L. *Rhé-Laczkó*, Balácsa. 78–84. old. I–V. táblák.

⁴² V. ö. *Öst. Jahreshefte XVIII* (1915) Beibl. 146; u. o. *XIX–XX* (1919) Beibl. 153. köv. old. 67–68. ábra; *Egger*, *Führer* ... Klagenfurt, 115., 116. old.; *Mitt. d. k. k. Central-Comm. XIII* (1887) CIV. old.; *Arch.-epigr. Mitt. V* (1881) 177. old.; *Blanchet*, *Étude sur la décoration des édifices de la Gaule-romaine*. 14–15. old. *Deonna*, *Anz. für Schweiz. Alt. N.F. XXI* (1919) 83. köv. old. — E felsorolást még folytathattuk volna, de itt csak a pannoniai darabokkal megegyező példányokra akartunk utalni.

nek meg és a falfestmények mellett való alárendelt szerepük miatt nagyvonalúságot nélkülöznek, a falfestészet díszes iránya, gazdag figurális ábrázolásai stukkóinkat elnyomták. Ott is, hol az egyszerű tojásfűzér, akanthuszlevél, fogazat vagy gyöngysor stb. mellett díszesebb elemeket kapunk, pl. a poetovioi palmetta által elválasztott delfineket, az csak engedménynek tekinthető a szigorúsággal szemben s a díszes kőpárkányok elemeinek utánzására mennek vissza.⁴³

A tartomány nyugati részén a stukkóművelés később sem lendült fel, mert a falfestés a római uralom végéig megmaradt a korábbi irányok nyomdokain. Eltérést csak a baláczai római telepen találunk, hol a IV. század végéről fennmaradt stukkók, akárcsak a későbbi falfestmények, már egy más művészi körzet, a dunamenti kultúra hatása alatt jöttek létre.

Emlékanyagunk *Duna-vidéki*, vagy második csoportjánál tapasztalható sajátosságok kialakulására a Duna-vidék művészete gyakorolt döntő befolyást. Ezen csoport stukkópárkányainak magassága 15 és 40 cm közt váltakozik. Gyárilag állítják elő és kész állapotban szegeznek fel a falakra. A stukkó felső része rendszeren megtörik 90° alatt s 7–15 cm-re kiáll. Így a lakóhelyiségekben egy természetes párkányzat áll elő, mely különféle tárgyak (mécsek, fogadalmi tárgyak, edények, szobrok stb.) tartására szolgált. A falfestés a stukkó felett sok esetben folytatódott, ilyenkor tehát a szobában körülfutó, plasztikusan kidomborodó díszítményként szerepelt. Ezen díszítő rendeltetésű beosztása érvényesülésre juttatta a figuráliakkal gazdagon díszített szakaszokra való beosztását, mely a szoba felső részén, közvetlen a mennyezet alatt nem juthatott volna érvényre. A stukkó általános elterjedésnek örvend, s ez az általános kereslet önálló műhelyek virágzását segíti elő.

A Duna-vidék stukkópárkányainak nagyobb méretűvé való kifejlődését a falfestés iránya segítette elő, mely éles ellentétben állott a nyugat-pannoniai díszítő festészet itáliai-pompeji mintaképekre visszamenő irányával. Ez az új irányzat a keleti hellenisztikus-római kultúrának és művészetnek a Duna vidékén való nagymérvű térfoglalására megy vissza. Itt a Kr. u. II. század elején a II. vagy keleti inkrustációs stílus követése terjed el.

⁴³ V. ö. *Toebelman*, Römische Gebälke. Az itt közölt delfines díszítésű párkányok korának megállapításával összeesik a poetovioi stukkódíszítés kora is.



55. KÉP.

Keleten a dekoratív falfestészetben a pompeji stílusok nem fejlődtek ki. Ott az erős hagyomány az I. inkrustációs stílust tovább életben tartotta, mint Pompejiben, s ami egy továbbfejlődést jelent, az abban áll, hogy a falfestők nem ragaszkodnak a régi tektónikus falfelépítés utánzásához, mely sorrendben alap, orthostatok és négyszögekből áll, hanem mozaikszerűen változatosabb színhatásokat sem vetve meg, a márványutánzás festésében dekoratíve járnak el. Ezen új

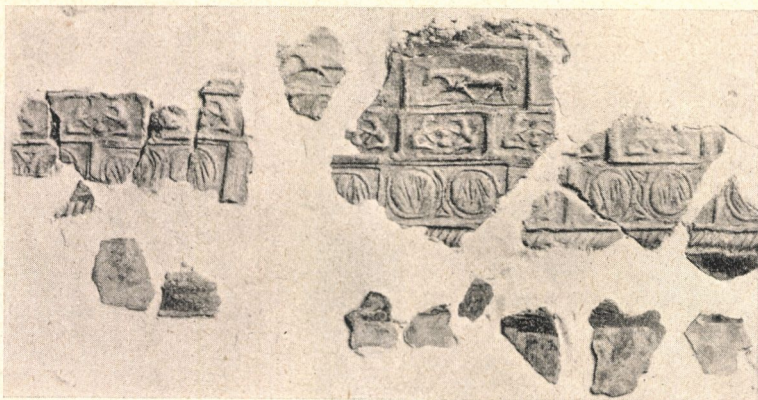
irányt Pagenstecher egy második inkrustációs stílusnak nevezte el.⁴⁴ De e mellett egyszerű keretezett mező is előfordul, melyet nem egy esetben alakos ábrázolás is díszít. Ezt találni meg Alexandriában és Egyiptom más helyein, Athenben, Eleusisben, Delosban, Theraban, Prieneben, Magnesiában, Pergamonban és különösen szép megnyilvánulásokban Dél-Oroszországban.⁴⁵ Ez a keleti falfestésirány a Duna mentén Pannoniába valószínűleg Kis-Ázsiából, Antiochiából jutott el, mert Aquincum, Intercisa, Carnuntum stb. sok adatot szolgáltatnak arra nézve, hogy mindenekelőtt ide vigyük vissza a kölcsönzést. Hogy mily nagy hatást gyakorolt ez a keleti második inkrustációs stílus a dekoratív falfestészet fejlődésére, s hogy nemcsak a szegénység által befolyásolva terjedt el keleten a római császárság korában, hanem az általános ízlésnek közkedvelt megtestesítője volt, az már lassankint világos képet kezd alkotni. Így érthető csak, hogy Aquincumban prienei, therai, palermoi, soluntoi falfestéssel egyező darabok, Intercisában a theadelphiai (Fayumban) házfalak téglázását utánzó festés mása, s Brigetioban éppúgy, mint Aquincumban az eleusisi falak középmezőin látható alakos ábrázolásokhoz hasonló szellemű darabok lelhetők fel. De mint jellegzetes vonás az sem hagyható figyelmen kívül, hogy keleten a középmező felett gyakran szerepelt jelenetes ábrázolás vagy girlanddíszítés keskenyebb frízben (pl. Delos, Pergamon, Priene, Dél-

⁴⁴ Pagenstecher, Alexandrinische Studien. Sitzungsber. d. Heid. Akad. d. Wiss. Philos.-hist. Kl. 1917. 12 Abh. 20 köv. old.; Pagenstecher, Germania II. 35 köv. old.; Pagenstecher, Nekropolis, 197 köv. old.

⁴⁵ Pagenstecher, Alex. Studien, 23. old. 3. jegyzet.

Oroszország), s a középmezőt keretező stukkószegély Deloson kívül megelégedett az egyszerűbb tojásfűzér, fogazás, konzolfríz stb. motívumainak összeválogatásával.

A pannoniai dunavidéki stukkópárkányon az egyszerű, keskenyebb stukkószegély mellett, mely olyan, mint a keletiek, egy érdekes újítást látunk, s ez abban áll, hogy a stukkópárkány egyúttal a középmező felett húzódó, keleten gyakori képszalagot is vissza akarja adni. Csak így értelmezhetők az általában alacsony magasságú szobákban a 40 cm szélességet is meghaladó stukkoreliefek. Az ilyen képszalagok utánzása legjobban visszatükröződik az intercisai darabokon, hol több egymás



56. KÉP.

alatti mezőben azonos ábrázolások ismétlődnek (53–56. képek). De erre mennek vissza azok a stukkóreliefek is, hol a szépen tagolt és díszített szakaszok csak a középmező jelenetes ábrázolásainak a keretezéséül szolgálnak, pl. egy brigetioi darabon, hol Ledát látjuk a hattyúval, több carnuntumi és aquincumi példányon, melyeken a futó vadállatos jelenetek a keleti frízképek vadászjeleneteinek leegyszerűsítései (43., 49., 52. képek).

A stukkópárkányokon szerepelő, s a klasszikus mintaképekre visszamenő elemek különböző utakon juthattak el a gyárilag dolgozó műhelyekbe. A hellenisztikus mintaképek követése szépen kimutatható pl. az aquincumi lesbosi kyma-t utánzó daraboknál,⁴⁶ az inter-

⁴⁶ V. ö. Weigand, J. d. I. XXIX (1914) 72. köv. old.

cisai szirénes,⁴⁷ vágató bikás⁴⁸ és delfines daraboknál, a carnuntumiak közül pl. az elefántos jelenetnél, trombitáló tritonokon, a háromláb felé közeledő szárnyas griffeken és a bukranon soron.⁴⁹

A dunamenti stukkópárkányainkon, mint helyikészítményeken és a nagy kereslet által kifejlődő tömegtermelés következtében a provinciális ízlés is éreztette hatását. Az idegenből kapott díszítő elemek nem egy darabja alakul át idők folyamán, s a különböző gyárakban a provinciális ízlésű elemek által időnként háttérbe is szorulnak. Helyi átalakulások figyelhetők meg a lesbosi kymánál az aquincumi pél-



57. KÉP.

dányokon. Ugyanezek az akanthuszlevéldíszítésnél olykor a leegyszerűsítés helyett (50., 51. kép) gazdag virágszerű kibővülés is elő-

⁴⁷ V. ö. Weickert, *Der Seelenvogel in der antiken Literatur und Kunst* 1902; u. a., Roscher *Ausführliches Lexikon...* Seirenen címszó alatt; *Begouen*, *Rev. arch.* XXI (1925) 367–368; *Oswald-Pryce*, *An Introduction the study of Terra Sigillata*. XXXIII. 8. tábla; *Arch.-epigr. Mitt.* I. VII. tábla; *Guida del Museo di S. Donato in Zara*, 1913. 73. ábra; *Führer durch das k. k. Staatsmuseum in Aquileia* 1910. 19. old.; *Öst. Jahreshefte* XXI–XXII (1922) Beibl. 130. old. 47. ábra, 147. old. 64. ábra. — Hekler a szirénes stukkó-relieffel összevet egy athéni márványreliefet, hol thymiatheriumot vivő Ámorok ünnepi felvonulásban vannak megörökítve, s a művészi kölcsönzés forrását közelebbről meghatározza. *Öst. Jahreshefte* XV (1912) 176. köv. old. — Oroszlán sziréneinket csirkelábú harpyákra magyarázta (*Arch. Ért.* XXXIX (1920–1922) 96. old.) A szirének és harpyák közti különbség felismerésére v. ö. *Michel*, *Sirenes* címszót *Daremberg-Saglio Dictionnaire*-ben 1354. old. 6. jegyzet.

⁴⁸ V. ö. *Hekler*, *Öst. Jahreshefte* XV (1912) 176. l.

⁴⁹ L. stukkókon: *Bulard*, *Monuments Piot*, 1908, 160–161. old. 52 g, h ábrák; Gurgi oázis melletti római villából *Bartoccini*, *Guida del Museo di Tripoli* 1923 49. old. 96. szám; *Notiziario archeologico* III (1922) 37 old. 8–9. ábra.

fordul, pl. a 57. képen. Több brigetioi darabon az akanthusz-levél helyére tölgylevelés inda kerül makkszemekkel (41. kép). A tojásfüzér alkalmazása, mint a párkány kezdő és lezáró dísz, nagy kedveltségnek örvend; ez az elem nagy változásokon ment át, míg egy végső fokon teljesen önállóan új díszítésként szerepel egy Kr. u. IV. századi példányon (58. képen).⁵⁰ A stukkópárkányok díszítő elemeinek megválasztásánál nagy hatással volt más művészeti ág is. A kőpárkányokon szereplő elemek azonos beosztásban visszatérnek igen sok stukkón. A stukkókészítő mester ilyen esetekben azonos ren-



58. KÉP.

deltetésűnek vélte a szobák belsejében helyet foglaló kisebb méretű díszítést a nagy épületek homlokzatán szereplő, kőből faragott párkányokkal, s a kőpárkányokat egész egyszerűen lemásolta. A 9. ábránk példányával szorosan egyező kőpárkány van az Aquincumi Múzeumban ugyanabból a korból. Pannoniában a belföldi fémművéségnek III. és IV. századi felvirágozása is ösztönzést adott egyes, a fémtechnikában otthonos díszítő elem átvételére. Így kell a 42. képünk brigetioi darabját a késő-római «Keilschnitt»-es bronztárgyak díszítésével és technikai jellegével kapcsolatba hozni. A 49. kép pont és 2 alakú elemei, az 51. képünk pontokkal elválasztott fekvő ~ formái, az 57. kép hasonló díszei és a gyakori csavart vonalas lé-

⁵⁰ A Magyar Nemzeti Múzeumban. Jelzés nélkül. Mag. 18 cm, vastagsága nem állapítható meg, mert nem teljesen ép. Technikai előállítására jellemző, hogy a felső kiugró léctag, a díszítéseket elválasztó középső pálcátag együtt készült az alapanyaggal, s a köztük lévő elemeket utólag öntötték ki a mintákból.

tagok mennek vissza a fémtechnika motívumkészletéből való kölcsönzésre.

Stukkóemlékeink alapján Pannoniában egy virágzó s önálló iparágat kellett az ismeretlenségből kiemelni. A tartomány minden nagyobb városában voltak stukkóművesek, de iparuk igazi virágzást csak a Duna mentén ért el.

Az egyes városokban létező stukkóműhelyek nagyban gyártották a díszítő rendeltetésű szegélyező párkányokat, s a pannoniai kutatások nagyobb mérvű foganatosítása után nyomára kell akadnunk, hogy egy-egy műhely meddig szállította el a termékeit, hogy a kisebb helyek és vidéki villák e nemű szükségletét kielégíthessék, s ilyen esetekben elfogadható korhatározó adatokhoz jutunk a stukkómaradványok nyomán is.

Ilyen szűk keretben foglalkozni emlékanyagunkkal mást nem igen szolgálhat, mint azt, hogy a provinciális iparművészet fokozottabb megbecsülésére tanítson. A stukkópárkányok is fényt derítenek arra a szoros együttműködésre, mely a provinciális dekoratív eljárások között fennállt, s egy újabb oldalról mutatnak rá a tartomány művészi életére befolyást gyakorló idegen hatások kiindulópontjaira.

Róma, 1926 október.

Nagy Lajos.

SARMIZEGETUSA KOLONIÁVÁ AVATÁSÁNAK EMLÉKÉRME.

A római császárok hódító hadjáratainak sikerét megörökítő érem-sorozatok között egyet sem találunk olyant, amely változatos képei-nek és allegóriáinak oly nagy számával hirdetné a császár hadidicsősé-gét, mint amelyik éppen Traianus dák háborúinak szerencsés befejezése emlékére készült. E pénzsorozatnak zöme a császár ötödik konzulása által van datálva. Traianus pedig — amint tudjuk — a Kr. u. 103—112. évek között viseli az ötödször megújított konzuli méltóságot.¹

Ezen érmeknek sorát sikerül gyarapítanunk a következőkben a császárnak egy olyan sestertiusa² által, amely mindmáig eredeti ren-deltetésének ismerete nélkül lappangott Traianus pénzeinek tömérdek éremtípusa közt. Ezt az érmet Cohen³ a római császárkori pénzekről írott nagy művének II. kötetében írja le a 73. oldal 539. száma alatt a következőképpen:

Av.: IMP CAES NERVAE TRAIANO AVG GER DAC P M TR P
COS V PP. Son buste laurée à droite.

Rv.: SPQR OPTIMO PRINCIPI . ̄. Prêtre conduisant deux
boeufs à droite.

Az ezen érem hátlapján ábrázolt jelenetnek ehhez hasonlóan téves értelmezésű leírását találjuk úgy Cohen művének megjelenése előtt, mint az azután napvilágot látott numizmatikai munkákban is.

Ha azonban ezt a jelenetet, amelyet ennek a bronzpénznek hát-lapján láthatunk jól szemügyre vesszük, rájövünk arra, hogy azt nem fedi a Cohen által adott leírás.⁴

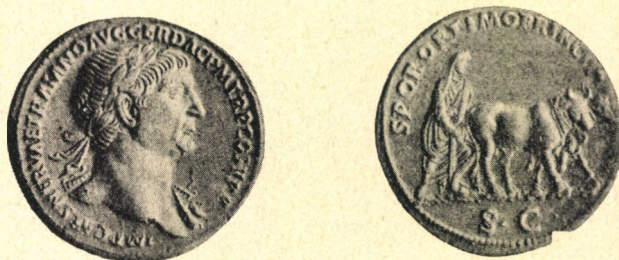
¹ R. Cagnat: Cours d'épigraphie latine. L. Traianus címei közt.

² Pénzegység Traianus korában, amelynek «nagybronz pénz» ma az általá-ban ismert elnevezése.

³ H. Cohen: Description historique des monnaies frappées sous l'Empire romain. (2 nd. édition.) Paris, 1880.

⁴ Ugyanez áll két, rokon ábrázolású kontorniátára nézve is. V. ö. Coh. VIII., 287 o., 101. sz. Caligula (Rv.: Colon conduisant deux boeufs.) és Coh. VIII., 306 o., 282. sz. Traianus (Rv.: SPQR Pâtre conduisant deux boeufs à droite.)

Ezen igen ritka pénz itt mellékelt kiváló fenntartású példányán — amely a British Múzeumban van — ugyanis egy «cinctus gabinus»-ba öltözött férfit látunk, amint szánt. Az eke a férfi előtt tisztán felismerhető, s látható a járom is a bika nyakán. (59. kép.)



59. KÉP.

Arról azonban, hogy milyen eseménnyel áll kapcsolatban ez a jelenet, érmünk nem mond semmit, mert a körirat — miként az ezen korbeli pénzeknek legnagyobb része — csak a császárnak újonnan nyert⁵ magasztaló címét közli. Az ábrázolt jelenet így magyarázat nélkül marad.

A szakirodalomban rendelkezésünkre álló éremanyagban kutatva azonban szerencsésen sikerült egy ugyanilyen tárgyú érmet, magyarázó felirattal találnom. Ez egy kontorniáta, amelynek a hátlapja a fent tárgyalt pénztípushoz hasonló ábrát mutat. Leírását megtaláljuk Sabatiernek⁶ a kontorniátákat tárgyaló művében a 104. oldalon a 6. sz. alatt:

Av.: C CAESAR AVG GERMANICVS PON M TR PP. Tête aurée de Caligula à droite.

Rv.: COLONIA DEDVCTA et à l'exergue, S. C. Colon debout à droite, conduisant une charrue attelée de deux boeufs. (Avec Caligula, au Musée britannique. — Avec Trajan, au Cabinet impérial de France.)

Sabatier idézett soraiból kitűnik, hogy e hátlaptípus Caligula és Traianus császárok kontorniátái közül is egy-egy példányon megtalál-

⁵ «OPTIMO PRINCIPI», amely címet a császár a szenátustól és a római néptől kapta az első dák háború dicsőséges befejezése után.

⁶ I. Sabatier. Description générale des médaillons contorniates. Paris. 1860. — A szóban lévő contorniaa képét adja a XVI. tábla 6. sz. alatt. (60. kép.)

Ez a szertartás régi eredetű, az etruszkoktól vették át a rómaiak. A monda szerint már Romulus így alapította Rómát,¹³ s ez a rítus fennmaradt később is a római birodalomban.¹⁴

Mindezeket összevetve tisztán áll előttünk a tény, hogy érmünkön az a jelenet van megörökítve, amikor a városalapító ekéjével kijelöli az új kolonia határait.

Ezek után már csak az a kérdés — s éppen ez kutatásunk célja — hogy Traianusnak melyik, telepítés által alapított kolóniájáról van érmünkkel kapcsolatban szó.

Amint már fent említettem, az éremnek azon adata, hogy a császárnak ötödik konzulságát tünteti fel, kétségtelenné teszi azt a tényt, hogy ezt a Kr. u. 103–112. évek között verték. Már pedig ebben az időben zajlottak le a császár legfényesebb haditettei, a dák háborúk, s ekkor történik Daciának római provinciává való bekebelezése. A két, elkeseredetten folyó, véres háborúban — amint Eutropius írja¹⁵ — Dacia férfinemzedéke teljesen felmorzsolódott. Az új tartomány benépesítésére a birodalom minden részéből irányít ide telepeket (coloni) a császár. De kolonia rangot Traianus uralma alatt az egész Daciában csak Decebalus volt fővárosa, Sarmizegetusa kapta meg,¹⁶ amelyet — amint az ezt megörökítő feliratból értesülünk — a császár deductio által újjáalapított.

¹³ V. ö. Ovidius, i. m. IV., 818 skk.

¹⁴ V. ö. M. Terentius Varro (Reatinus), De lingua latina V., 143: «Coloniæ nostræ in libris antiquis scribuntur urbeis, quod item conditæ ut Roma.»

¹⁵ Eutropius, VIII., 6: «Traianus victa Dacia ex toto orbe Romano infinitas eo copias hominum transtulerat ad agros et urbes colendas. Dacia enim diuturno bello Decebali viris fuerat exhausta.»

¹⁶ A Kr. u. III. sz. elején élt Domitius Ulpianus jogtudós adata szerint Sarmizegetusával együtt emelte volna Daciában Traianus kolonia-rangra a Duna balpartján fekvő Zernensiumot. (Lib. de censibus: Dig. L. 15., 1., 8., 9.: «In Dacia Zernensium Colonia a divo Traiano deducta iuris Italici est, Sarmizegetusa quoque eiusdem iuris est, item Napocensis Colonia et Apulensis et Patavisennium vicus, qui a divo Severo ius coloniæ impetravit.») E helység neve Ptolemæusnál (III. 8., 12) *Διέρινα*, a Tabula Pentingerianan Tierna, a CIL. III. 1568. sz. feliratán pedig Tsierna, amely elnevezés a Cserna folyó nevében — ennek torkolatánál feküdt e hely — napjainkig fennmaradt. Az előbb idézett feliratról kitűnik azonban, hogy Tsierna csak hadiállomás («statio») volt abban az időben, majd később, a Kr. u. II. század derekán (v. ö. C. I. L. III. 11468.) municipiumi szervezetet nyert, de Domitius Ulpianus azon adata, hogy e hely kolonia lett volna, minden bizonnyal tévedésen alapszik.

Annak sincs semmi nyoma, hogy Tsiernában állandóan katonaság tartózkodott volna. A Tab. Pentingeriana, amely a kolóniákat külön jelzés (kéttornyú vár)

Neve ezentúl Colonia Ulpia Traiana Augusta Dacica Sarmizegetusa.¹⁷

Az a várhelyi feliratos kő (C. I. L. III. 1443.), amely korunkig fennmaradva hirdeti ezt a nagy eseményt, a következőképpen hangzik:

[I·ovi O·ptimo M·aximo]
 (EX ·) AV(CTORITATE · IMP·eratoris CAE ·)
 SARIS · DIVI · NERV(AE · Filii)
 TRAIANI · AVGVSTI ·
 CONDITA · COLONIA ·
 DACICA ·
 PER ·
 (LEG·ionem) V. M·(acedonicam) SCAVRIANVS ·
 (LEG·atus) EIVS · PRO · PR·(aetore)
 [D·eD·icavit]

Amint e feliratból értesülünk, Sarmizegetusa koloniává avatásának sacralis szertartásait nem maga Traianus, a császár végezte, hanem annak távollétében megbízottja, D. Terentius Scaurianus legatus Augusti pro praetore,¹⁸ Dacia első helytartója, valószínűleg éppen a Kr. u. 110. évben.¹⁹ Az új kolonia alapításánál az ötödik macedoniai legió segédkezik.

Az elmondottak szolgálatnak bizonyítékokat arra, hogy a nagy császárnak itt tárgyalt érme ezen új traianusi kolonia ünnepélyes felavatásának emlékére készült.

Jónás Elemér dr.

által teszi könnyen felismerhetőkké, arról mitsem tud, hogy Tsierna colonia lett volna. Így tehát minden további nélkül eszik annak lehetősége, hogy Traianusnak tárgyalt érme e helységre vonatkozhatna.

¹⁷ Traianus uralma alatt a feliratokon csak Colonia Ulpia Traiana Augusta Dacica fordul elő (v. ö. C. I. L. III. 1100, 1323, 1443, 1572), míg később a város dák neve — Sarmizegetusa — lép mindinkább előtérbe. Ezt következetesen mindig kiírva találjuk a Traianus uralma utáni időkben, sőt igen gyakran egyedül csakis ez szerepel.

¹⁸ V. ö. Prosopographia Imperii Romani III., 303. o.

¹⁹ L. C. I. L. III. Diploma militaris XXV.

A TÁPIÓSZENTMÁRTONI ARANYSZARVAS.

Az újabb magyarországi régészeti leletek mindinkább meggyőzően tanúskodnak arról, hogy volt idő, amikor a magyar medence — a nagy orosz síkságnak ez a kicsinyben való nyugati megisméltése — szorosán hozzátartozott a keleti nomádkultúra kötelékéhez. Amikor Róma még nem is gondol az északi ismeretlen területek meghódítására, hanem a szomszédos törzsek leigázásával van elfoglalva, Magyarország földjén a hallstadti és La-Tène-kulturák mellett megjelenik a keleti kocsizó nomádok kultúrája sajátos kisplasztikai művészetével, kultuszaival és szokásaival s a déli városi kultúráktól lényegesen különböző, más világot honosít meg ezen a területen. A déli magas kultúrák történetírásai jóformán semmit sem mondanak e keleti nomádkultúra beköltözködésének körülményeiről. Még kevésbé várható a klasszikus történetíróktól, hogy ezen «barbárok» primitívebb civilizációjának tartalmáról, a nomádkultúra mibenlétéről csak megközelítően is hí képet adjanak. Aischylos Prometheusának kezdő sorai: «Elérkeztünk a föld szélére, járatlan utakon, a szkiták vidékeire» akaratlanul is jelzik a nomádkultúra megértésének nehézségét. Nyilvánvaló, hogy a történettudomány mellett itt még azon tudományoknak is van szavuk, amelyek ezen barbárok közvetlen vagy közvetített *hagyatékait* vizsgálják, vagyis a nyelvészet-, néptan- és régészetnek.

Éppen a tápiószentmártoni szkita fejedelmi kincs (I. tábla), amellyel ezúttal kívánok foglalkozni, példája annak, hogy régészeti lelet is lehet «egy darab történelem». Magyarországon való előfordulása és Szibériával való összefüggései megbecsülhetetlen filológiai értéket jelentenek, elsőrendű stilizálása és fölényes technikai kivitele művészeti szempontból kontinensünk történeti barbár területeinek összes leletei között első helyet biztosítanak neki.

A leletkörülmények röviden a következők: A Magyar Nemzeti Múzeum 1923. év őszi ásatásai folyamán (Hillebrand J. és Bella L.) Tápiószentmárton határában, Blaskovits Aladár földbirtokos terüle-

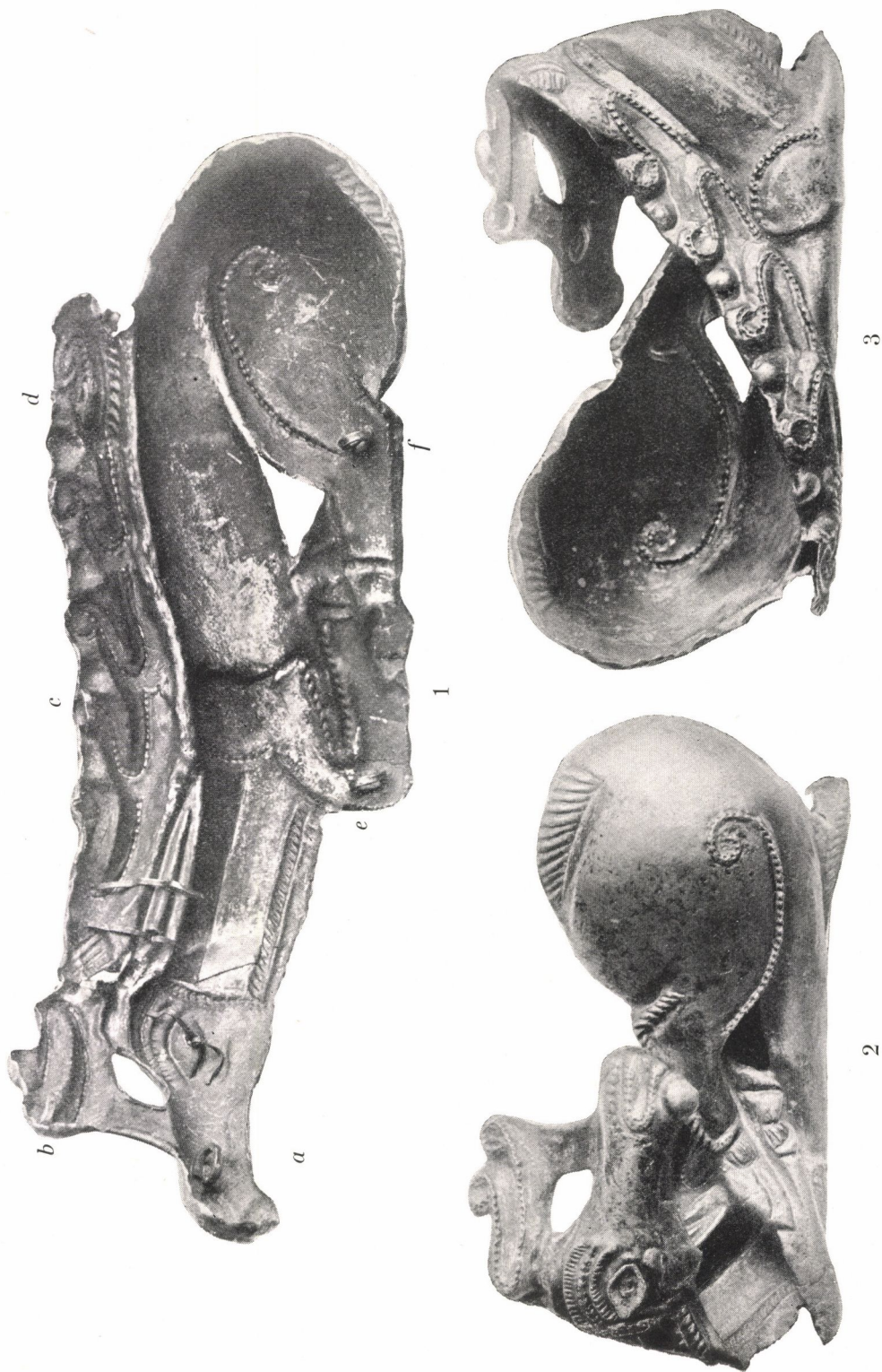




A TÁPIÓSZENTMÁRTONI ARANYSZARVAS.
Budapest, Nemzeti Múzeum. $\frac{1}{1}$ nagys.







A TÁPIÓSZENTMÁRTONI ARANYSZARVAS HÁTÓ OLDALA (1) ÉS UGYANAZ A TALÁLÁSI ÁLLAPOTBAN (2—3).

tén egy hosszúkás domb került megvizsgálásra, melyből prehisztórikus leleteket lehetett remélni. Itt 1,2 m mélységben tűzpadra bukkantak, melynek szélén feküdt összehajtogatott állapotban az erős elektronlemezről trébelt szarvasalak. A tűzhely mellett még egy kónikus fejű aranytű töredéke is került elő. Amint a jelentésttevő Bella L. megállapítja (Arethuse, Fasc. 9, 1925 október, 140 sk. o.), mindezekből nyilvánvaló, hogy itt rabolt és elrejtett holmival van dolgunk. A lelőhely környékének következő évi átkutatása további darabokat ehhez a pompás lelethez nem szolgáltatott. Mindazonáltal nagyon valószínű, hogy az a barbár fejedelmi sír, melyből ez a szarvasalak származik, valahol ezen a vidéken volt, ugyanis éppen ezen a tájon találták eddig is a legjelentékenyebb magyarországi rokon emlékeket. Közelben fekszik Jászsalsószentgyörgy, hol a Nemzeti Múzeum ásatásai révén szarmatakori kirabolt fejedelmi kurgánok váltak ismeretessé (Arch. Ért. 1901, 120 sk. o.); följebb, Gyöngyös mellett pedig szkita kocsi-temetkezésből eredő gazdag leletekre bukkantak (Arch. Ért. 1908, 37 sk. o.).

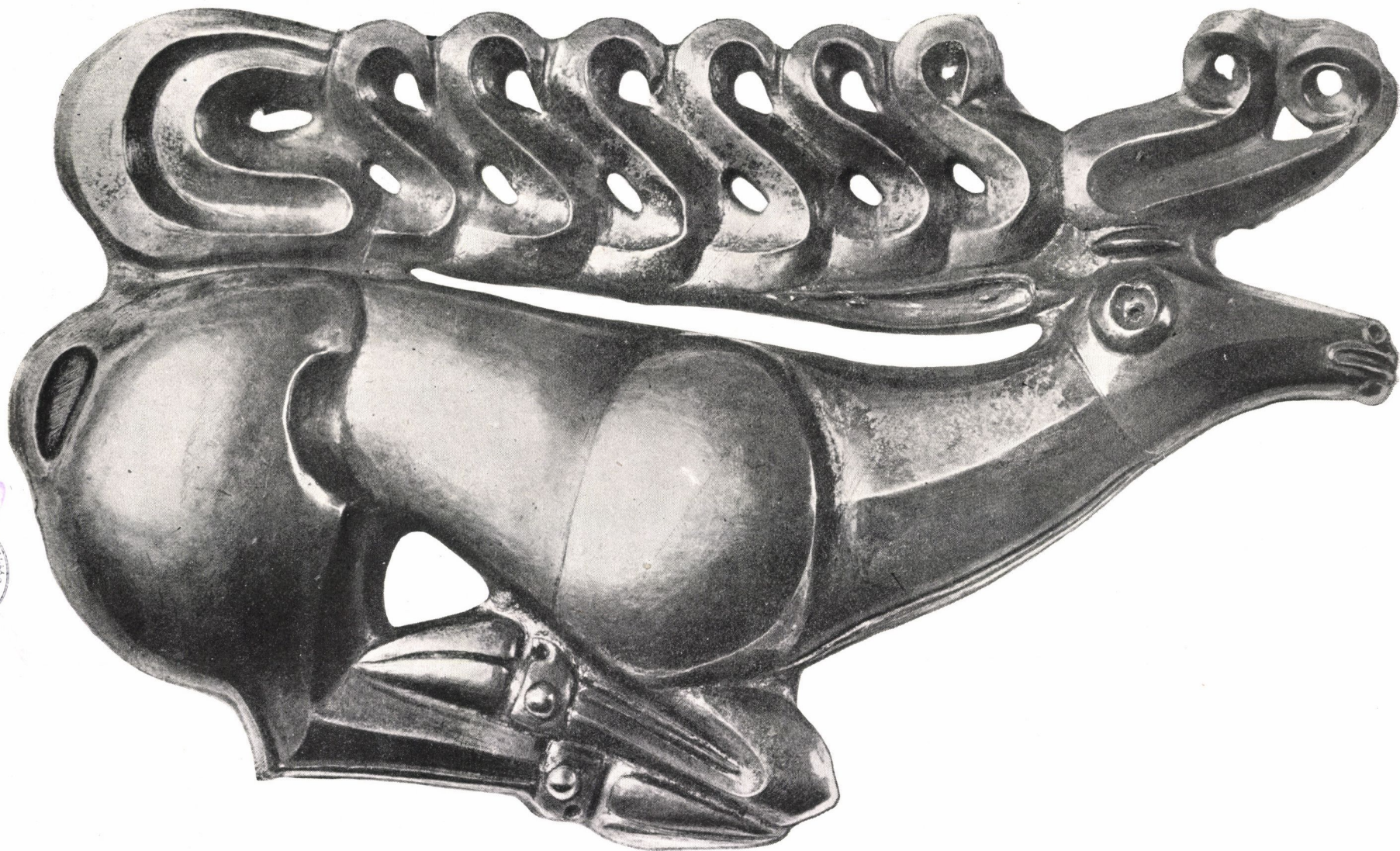
A II. tábla 2. és 3. sz. kétharmad nagyságú ábrák a találási állapotban mutatják be a darabot. Az összehajlítás a nyak elején és a törzs hosszában kissé diagonálisan történt. Ekkor a nyak szenvedett legtöbbet, úgyhogy a kihajlítás után e helyen hátul megerősítő lapocskát kellett alkalmazni. Ezen utólagosan felforrasztott fémlapocskát a II. tábla 1. sz. ábrán, mely a kiegyenesített darab hátsó oldalát mutatja kétharmad nagyságban, jól kivehető. A kiegyenesített darab természetes nagyságú képe az I. táblán található. Az erős elektronbádoggal anyagának kémiai analizisét dr. Zsivny Viktor múzeumi igazgatóőr készítette el: $Ag\ 51,17$, $Au\ 46,98$, $Cu\ 1,63$, $Fe\ 0,03$. A trébelés technikája a II. tábla 1. alatti ábrán különösen jól kivehető. Az agancs S-alakú ágainak és a comb spirálisan végződő zsinórdíszítményének készítése hátulról, hegyes poncoló segítségével történt. Ezenkívül még különböző alakú domborító eszközöket is használtak. A szem és a fül külön felrakott rekeszekből állanak. Az előbbit egy, az utóbbit két hosszú fémszál erősítette az alaphoz. Ennek technikai kivitele a II. tábla 1. és 2. ábrákon látható legjobban. Az I. táblán közölt képen a szem rekeszének tartó fémszálacskája, valamint a fület jelképező rekesznek második tartó fémszála hiányzanak; ezek a galvanoplasztikai másolat készítésénél pusztultak el. A rekeszek színes betétje már eredetileg sem volt meg.

A szarvasalak felvarrására a hátsó oldalon felforrasztott kis karikák szolgáltak (lásd II. tábla 1), még pedig az *a)*—*d)* helyeken hosszanti irányban elhelyezett, az *e)*—*f)* helyeken pedig keresztben álló karikák. E karikák alkalmazásának különbözőségéből nyilvánvaló, hogy a felerősítés nem két-két szomszédos vagy szembenfekvő karikán átfűzött zsinórral történt, hanem minden egyes karikát külön kötöttek hozzá az alaphoz.

Az ábrázolás tárgya egy szarvas alakja, mely agancsát hátára hajtja és lábait törzse alá húzza. Az erősen stilizált agancs két előre-nyúló és négy S-alakú, továbbá egy szélesebb, kettős visszahajló ágból áll. A négy S-alakúan hajló ág bekanyarodó felső vége *mögött* egészen szervetlenül egy-egy félgömbalakú síma kidudorodás foglal helyet. Az agancsnek két előre-nyúló ágát a hátrafektetett résszel egy nagyobb, rovátkolt felületű kerek dudor kapcsolja össze szervesen. A szemöldök és agancs között még egy hosszúkás dudor is foglal helyet. Az agancs egyes ágait poncolással kidolgozott erőteljes vonal hangsúlyozza, mellyel az utolsó, kettős ágánál még zsinórszerű foglalás is párosul. Poncolással előállított szegélye van a mellő combnak és elől a nyaknak, ugyanezzel a technikával készült a hármasszemöldök középső vonala, a száj széle és a hátsó combot hangsúlyozó nagyszerű spirális. A többi szegélyek a nyak alján, a lábakon, az agancs végén, a szemöldök alsó és felső ívei és a fark zsinórszerűen vannak alakítva. Maga a test ábrázolása sem mondható naturalisztikusnak. Az erőteljesen megmintázott hátsó combhoz képest a törzs erőtlen, a lábak vaskosak és túlrövidek, a nyak két összehajló hosszúkás síklapból áll s a fejjel együtt majdnem olyan hosszú, mint maga a test. Az agancs előre-nyúló két ágát megtámasztó síma lécz zavartalanul illeszkedik bele a kép barbáros ízü harmóniájába. Nem természetből vett kép ez, hanem egy ősrégi állatábrázoláson alapuló hagyományos *motivum*, mely a történeti nomád népeknek naivan rajzoló, azonban öntudatlanul mégis rendkívül bonyolult művészi hatásokra dolgozó kispasztikájában jutott el a barbár szépség fejlődésének ezen klasszikus stádiumához.

A tápiószentmártoni szarvas által képviselt nomádművészeti *motivum* — mint ismeretes — Oroszország és Szibéria régészeti leletei között vezetőszerpet játszik.¹ Ezek a készítmények két csoportba

¹ E dolgozatban a tápiószentmártoni szarvas orosz földi összefüggéseit csak nagy vonásokkal kívánom bemutatni, megállapításaimat is csak ideiglenesnek tekintem, a részletek kidolgozását pedig alaposabb oroszországi és szibériai tanul-



A KOSTROMSKAJAI ARANYSZARVAS.

Leningrád, Ermitage. $\frac{1}{1}$ nagys.



3





A KUL-OBAI ARANYSZARVAS.
Leningrad, Ermitage. cca $\frac{2}{3}$ nagys.



oszthatók: az európai Oroszország területén lelt példányok aranylemezről készültek préselés vagy trébelés útján különböző nagyságban, a szibériaiak tudomásom szerint kizárólag bronzból készültek a hagyományos altajvidéki bronzöntési technikában és nagyságra az oroszországi példányokat nem érik el. A két csoport között lényeges különbség az is, hogy a szibériai bronzöntvények inkább naturalisztikusak, az oroszországiak ellenben stilisztikailag fejlettebbek.

A tápiószentmártoni szarvas nagyságával is kitűnik a nagyszámú oroszföldi rokon leletek között. Hasonló nagyságú *önálló* példány még csak kettő ismeretes Oroszországból. Az egyik a Veszeloovszkij által feltárt kubánvidéki kosztromszkajai kurgánból származik. (Minns, *Scythians and Greeks*, 224 sk. o.) Ennek a szarvasnak természetes nagyságú képét a Posta Béla-féle fényképhagyaték után Buday Árpád professzor úr engedélyével közlöm a mellékelt III. táblán. Ezen darab hátsó oldalának fényképes ábrája, melyet ugyancsak a Posta-hagyatékából kaptam, a IV. táblán található. A felerősítés módja ennél is ugyanaz, mint a tápiószentmártoni szarvasnál, azzal a különbséggel, hogy itt erre a célra négy darab karika szolgál (*a—d* helyeken). A szem és fül itt is rekeszekből állottak, melyeket vékony drót erősített az alaphoz. A IV. táblán ez a részlet is jól kivehető. — A másik a Kercs melletti kul-obai kurgánban lelt ugyancsak eléggé ismeretes szarvasalak (Minns, 197 sk. o.), melynek kétharmad nagyságú képét G. Boroffka úr, az Ermitage szkita osztálya őrének szívességéből közlöm az V. táblán. — Ilyen nagyméretű, de nem önálló, hanem téglalapalakú aranylemezbe préselt szarvast találtak az akszjutincyi kurgánban (poltavai korm., Minns, 181. o.). Ez bizonyos tekintetben rokonságot árul el a tápiószentmártonival.

A tápiószentmártoni és a két bemutatott oroszországi szarvasalakot a motívum azonosságán kívül a nagy méretben való megmintázás és a rendeltetés azonossága kapcsolja össze. A kosztromszkajai ásatásnál a szarvast kis kerek vaspajzs közepén találták, ezért a kul-obai szarvast is, mely az alsó feldúlt sírból származik, pajzsdíszítménynek tekintik. Így jogosult a feltevés, hogy a mi példányunk is pajzsdísz volt. Ami azonban a közös motívum megrajzolását és stílusát illeti, a három vezérlelet között lényeges különbségek vannak. Közös stilisztik

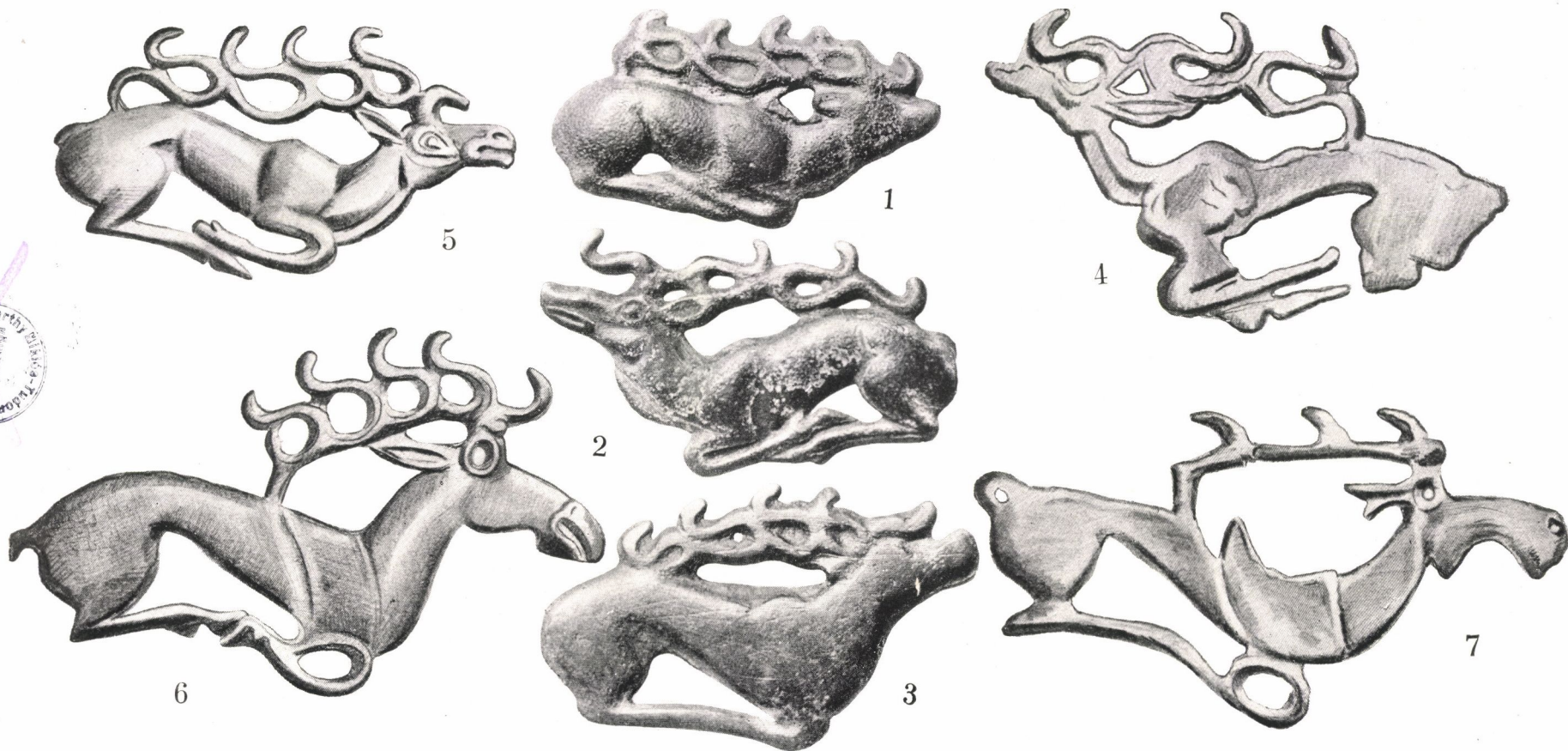
mányok utáni időre hagyom. Ezért az első oroszországi utam (1926) alkalmával ezen tárgyhoz gyűjtött anyagot és irodalmi adatokat is csak egy későbbi munkában fogom teljes számmal felhasználni.

tikai vonás csak a nyaknak két összehajló síkkal való képzése, továbbá a mellső láb *belső* és a hátsó láb *külső* oldalának szegélyezése, ami az említett akszjutincyi, fekvő szarvast ábrázoló nagy aranylemezen is felfelalálható. Éppen a jelentéktelennek látszó részletek (mint a nyaknak két összehajló síkkal való képzése vagy a nyak és láb *bizonyos* helyeinek szegélyezése) visszatérésének következetessége tanúskodik arról, hogy itt egy ősrégi, hagyományos motívummal van dolgunk.

A kosztromszkajai és kul-obai darabok tipológiailag közel esnek egymáshoz. Az agancs ágainak képzése mindkettőnél élben találkozó S-alakú síkokkal történt. Különösen az előrenyúló két ág közös a két esetben. Az agancsnak ennél a két fejedelmi darabnál látható magas képzése hatással volt a kisebb, préssel sokszorosított oroszországi készítményekre is, amint azt egy krimi sírlelet három példányban előforduló aranylemezes szarvasalakja mutatja. (Tolsztoi-Kondakov, Russzkija drevnoszti II. 106. ábra.) Nem annyira az agancs alakítása, mint inkább a test arányai révén található összefüggés a kosztromszkajai szarvas és egy krimi leletből származó, ugyancsak sokszorosítottan előforduló típus között (Minns, 84. ábra).

Mindezekből látható, hogy a tápiószentmártoni szarvas gazdag zsinórdíszítését és sajátos agancsképzését az oroszországi önálló szarvasalakokon hiába keressük.

A szarvasmotívum típusainak másik csoportjából, az altajvidéki nagyszámú bronzöntvényekből a VI. táblán mutatok be egy sorozatot természetes nagyságban. Az 1–3. sz. darabok a gr. Zichy Jenő-féle expedíció révén kerültek a Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményébe, az 5. és 7. sz. darabok Helsingforsban, a Finn Nemzeti Múzeumban őriztetnek, hová a Tovostine-gyűjteménnyel jutottak volt (C. Nordman engedélyével), a 4. és 6. számúak Leningradban, az Ermitage gyűjteményében vannak (G. Boroffka engedélyével). Ezen szibériai, többnyire minusszinszki darabokon szembetűnő az erősebb naturalizmus. Azonban a mellett, hogy az egyes példányok között megrajzolás és kivitel finomsága tekintetében különböző fokozatok találhatók, még stilizálási folyamatokat is lehet megállapítani. Ezek azonban egészen mások, mint az oroszországi, aranylemezről készült példányok stilizálásai. Maga az állat sem mindig ugyanaz. A közönséges szarvas (VI. tábla 1–4) mellett gyakran jávorszarvas (VI. tábla 7) is fordul elő, amelyet a lehajló ormány tesz felismerhetővé. A kétféle állat agancsában általában lényeges különbözőség nem mutatkozik



BRONZBÓL ÖNTÖTT SZARVASOK MINUSSZINSZK VIDÉKÉRŐL.

1—3 Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum; 4 és 6 Leningrad, Ermitage; 5 és 7 Helsingsfors, Finn Nemzeti Múzeum. $\frac{1}{1}$ nagys.





1



2

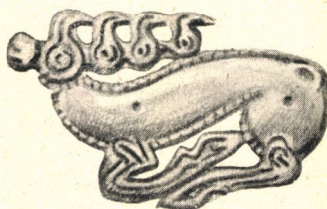
SZIBÉRIAI ÖNTÖTT ARANYLEMEZ (1) ÉS
VERCHNE-UDINSKI (NYUGATI-SZIBÉRIA) ARANYLEMEZ (2)
Leningrad, Ermitage (2/3; nagys.).



(VI. tábla 1, 3–5, 6). Stilizálási folyamat nem is az agancson, hanem inkább az állat lapockáján és mellső, behajló lábán megy végbe.

A VI. tábla 5. sz. alatti élettelenesen megmintázott szarvasnál az egyes testrészek meglehetősen markánsan vannak megadva. A mellső lapocka a 6. számúnál egészen izolált, a 7. számúnál pedig továbbfejlődve szárnyhoz hasonló alakot vesz fel. E három példány a fejlődésnek csak főbb mozzanatait mutatja be, közöttük még több variáció foglal helyet. A mellső láb ugyancsak stilizálási folyamaton megy keresztül. A láb behajlása hovatovább lapított karikává olvad össze, amint azt az 5., 6. és 7. sz. példák szemléltetik. Ezekből látható, hogy a szibériai bronzöntvények még messzebb állanak a tápiószentmártoni szarvastól, mint az oroszországi szarvasalakok.

A tápiószentmártoni szarvas stilizálása elsősorban az Ermitage híres szibériai aranylemezeivel áll kapcsolatban. Az agancs ágai nem egyebek, mint S-alakú nyakon ülő kampós csőrű állategységek továbbstilizálásai. A fejlődés menete a VII. tábla 1. és 2. számú szibériai darabokon nyomon követhető. A felső, szibériai aranylemezen a jobb oldali állat agancsa, illetve sörénye négy állatfejből áll. A kampós csőr, szem és fül jól megkülönböztethetők. A verchne-udinszki híres aranylemezen (VII. tábla, 2) a stilizálás tovább tart. A fülek elválnak a fejtől és mint kerek dekorációs egységek szerepelnek az S-alakú hajlások között. Az állat farka szintén egy ilyen kampós csőrű fejben végződik. Itt látható legjobban, hogy a szervetlenül illesztő kis karika valóban a fület jelzi. Különben az 1. szám alatti szibériai lemez jobb oldali állatjának farka is füllel ellátott kampós csőrű fejben végződik. A tápiószentmártoni szarvasnál már csak az S-alakú négy hajlás és az utánuk következő félgömbök maradtak meg. A díszítő elv itt teljesen úrrá lett az állatábrázoláson. A verchne-udinszki aranylemez nemcsak a tápiószentmártoni, hanem — a különböző állati formáknak egy másik állat testén való halmozása révén — a kul-obai szarvasal is összefügg. Míg azonban a kul-obai szarvasnál ezek a kisebb állatok szervetlenül mintegy csak előtte lebegnek, addig a verchne-udinszki darabon azok a térkitöltés elvének megfelelően illeszkednek a felülethez: a mellső combnál egy keselyű-griff harap az állat fejébe, a hátsón pedig egy aránytalanul nagyobb keselyű-griff feje látható, mely hátulról egy kosfejbe harap. A kul-obai szarvas görög mester próbálkozása a szkita művészettel, a verchne-udinszki darab barbár művész alkotása.



61. KÉP.

A tápiószentmártoni szarvas zsinórdíszítménye ugyancsak a szibériai aranylemezek körébe vezet bennünket. A zsinórzásnak ugyanaz a rendszere megtalálható egy sokszor ismertetett állatküzdelmi jeleneten, melyet az Ermitage fényképe után a VIII. tábla 1. ábráján közlök. A zsinórzás itt is az állatok lábainak *egyik* oldalán fordul elő.

Azonkívül az állatok csavarodó hátán végighúzódik, amire szarvasunknál természetesen nincs lehetőség, viszont ennél a comb hangsúlyozásának szerepében találjuk azt.

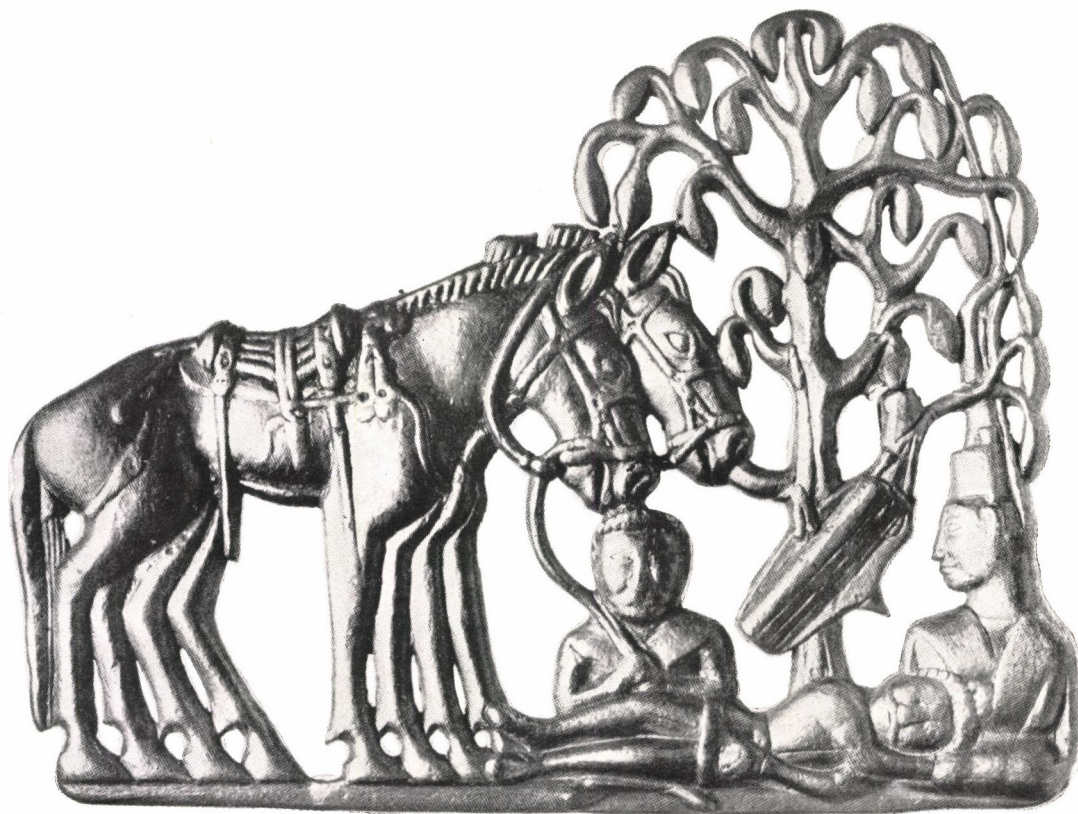
A szibériai aranylemezek stílusa hatással volt a szarvasmotívum más típusára is. Déli-Mongóliából származik a párizsi Cernuschi-múzeum egy kis bronza, melynek képét d'Ardenne de Tizac úr engedélyével a 61. képen közlöm. Az agancs madárfejekre emlékeztető egységekből áll, a test zsinórszerű foglalattal van szegve. A combok hangsúlyozása különös módon kis bemélyedő ponttal történt.

A tápiószentmártoni szarvas időrendi helyzetét nagyon nehéz pontosabban meghatározni. A nomádművészetben egy motívumnak stilizálásbeli fejlődése nem jelent egyúttal időbeli sorrendet, ellenkezőleg számtalan esetben tapasztalható, hogy itt helyük van a «túlhaladott» stádiumok visszatérésének is. Ez természetesen következik a nomádművészet alapjellegeből. Az *egyes motívumok tartalommal bíró hagyományos formák*, melyeknél tudatos művészi törekvéstről alig lehet szó. Annál nagyobb jelentősége van magának a motívumnak, mely különféle modorban feldolgozva is lényegileg mindig változatlanul ismétlődik. Ha a szibériai állatküzdelmi jeleneteket vesszük irányadónak, melyekkel a tápiószentmártoni szarvas stilizálási tekintetben szorosan összefügg, akkor ennek készítése ideje a Kr. sz. körüli századokra tehető. Viszont a kul-obai és kosztromszkajai szarvasok, melyek vele alkalmazás tekintetében azonosak, korábbi időre való helyezés mellett szólnak. Nem tartom azonban lehetetlennek azt sem, hogy szarvasunk a közeli jászalsószentgyörgyi kirabolt szarmata fejedelmi kurgánból származik. Hild Viktor pontos leírásából kitűnik, hogy a jászalsószentgyörgyi főkurgán gerendákból összerótt kamrasírt tartalmazott, ami megfelel az oroszországi kurgánok belső szerkezetének (Arch. Ért. 1901, 128. o. 8. és 9. ábra). Ezt a kurgánt a benne talált





1



2

ARANYLEMEZEK SZIBÉRIÁBÓL.
Leningrad, Ermitage. ($\frac{1}{4}$ nagys.)





római tárgyak és egy II. századi római császárdénár a II. vagy III. századra Kr. u. datálják.

A szarvasmotívum — mint láttuk — kontinensünk történeti barbár népeinek kisplasztikájában uralkodó motívum, mely olyan óriási távolságon belül, mint Tápiószentmárton és Mongólia azonos formában megismétlődik. A földrajzi elterjedés és az emlékek datálása nyilvánvalóvá teszi azt, hogy e motívum hordozói gyanánt nem lehet kizárólag az ősi szkitákat tekinteni, hanem itt más, valószínűen turk népeket is számításba kell venni. Az etnikai kérdés kidolgozása a régészeti anyaggal kapcsolatban külön filológiai tanulmányokat kíván meg. A tápiószentmártoni szarvasunk hatalmas összefüggései mutatják, hogy e munka elvégzése hálás feladat volna.

A szarvasmotívum technikai kivitelének kétféle módjával (a nyugatibb préseles- és a keleti bronzöntéssel) előrevetett képét adja a későbbi népvándorláskorban Magyarországon feltűnő V.—VIII. századi kétféle emlékcsoportnak: az arany-, ezüst- és bronzlemez megmunkálásával dolgozó, Hampel által avarnak nevezett és az altajvidéki hagyományos bronzöntési technikát feltűntető griffes-indás emlékcsoportunknak. A tápiószentmártoni szarvas és a griffes-indás emlékcsoport között megvan az indirekt összefüggés. Az összefüggés szálát az állatküzdelmi jelenet révén kapjuk meg. A nyugatszibériai steppék állatküzdelmi jelenetei egyrészt stilisztikai szempontból Tápiószentmártonnal, másrészt a téma azonossága révén a griffes-indás emlékcsoportban uralkodó szerepet játszó, állatküzdelmi jelenettel díszített szíjvégeinkkel tartanak rokonságot.

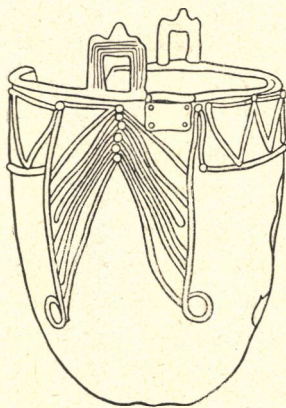
Különös dolog, hogy a koraközépkor barbár népeinek kisplasztikája, mely különben oly sok szkita alapmotívumot örökölt, ezt a szarvasmotívumot nem tartotta meg. Vagy talán a mondai aranyszarvasban folytatódik ez a motívum? A Szent László-legenda végső jelenete (Szent László a kuntól megszabadított lány ölébe hajtva fejét pihen) szintén megvan Szibériában, a tápiószentmártoni szarvassal stilisztikailag rokon aranylemezek között 1. VIII. tábla 2 (Nagy Géza, Arch. Ért. 1913, 260 sk. o.). Ha a szarvasmotívumban tényleg a szökellő, iramló szarvas alakja van feldolgozva, úgy nem tartom lehetetlennek, hogy a tápiószentmártoni szarvas is, mint valamely nomád törzs vagy fejedelmi család totemállatja, e mondai vezérlő szarvasnak kifejezése akar lenni a nomád művészet nyelvén.

Fettich Nándor.

KÍNAI-HUNN KAPCSOLATOK. ÚJABB ADALÉKOK.

Azok a megfigyelések, melyeket Stockholmban volt alkalmam tenni néhány újabb kőkorszaki cserépedényen, az Andersson-féle észak-kínai leletek közt, a Kőrösi Csoma-Archivum II. kötetében közölt megjegyzésekre ösztönöztek. (1—2. sz., 195—197. l.: Zu J. G. Andersson: The Cave Deposit at Sha Kuo T'un in Fengtien.) A «Chinesisch-hunnische Kunstformen» cím alatt a Bulletin de l'Institut Archéologique Bulgare III. (1925-iki) kötetében megjelent tanulmányomnak e fentemlített függelékéhez most az alábbiakat óhajtom kiegészítésül megjegyezni.

Mióta az Anderssonhoz szóló jegyzetet írtam, dr. Fettich Nándor



62. KÉP. HUNN ÁLDOZATI EDÉNY.

Bronz. Perm, Múzeum.
Dr. Fettich Nándor vázlata
után.

szívességéből a bronz áldozati edényeknek egy új példányával ismerkedtem meg, melyet szintén hunn készítménynek tartok. Dr. Fettich a permi múzeumban látta e fontos emléket (62. kép), melyet én eredeti mivoltában sajnos nem ismerek. A rendkívül érdekes darabról annyit tudunk, hogy a permi kormányzóság területén találták. Közelebbi leletkörülmények ismeretlenek. Az eddig ismert hasonló jellegű áldozati edények közül e példány a Teleckoje környékén találthoz áll legközelebb. Közös jellemző vonások mindkettőben: a peremen végigvonuló dísz szövetstílusa, a fül alatt mélyen lenyúló, indaszerű díszítőtagok és a három csúcs a fül tetején. [A szibériai példányt, mikor «Chinesisch-hunnische Kunstformen»

című tanulmányomat írtam, csak abból a fametszetből ismertem, mely Aspelin «Antiquités du Nord finno-ougrien» című munkájában jelent meg. (I. köt., 318. kép.) A fül díszítőformáit e fametszet hibásan, félkör-alakúaknak tünteti fel. A. M. Tallgren volt szíves azóta nekem egy

fényképet küldeni, melyből kitűnik, hogy a fül tetején háromszögek vannak, élesen kiugró foglalatokkal. E díszítőtagok tehát tökéletesen összhangzanak a perem díszítőformáival.] A permi váza különös, de a Teleckoje-példánnyal stílus szempontjából ugyancsak egyező sajátossága a fül alatti bordázatokból álló dísz. E bordák itt a középén függőlegesen elhelyezett hat gombszerű kidudorodásból ágaznak el jobbra és balra. Tehát ez a díszítőelem is textiljellegű. Ebben az esetben sem tagadható az elvi összefüggés a teljesen szigorú régi kínai szövetszílussal, melynek a Han-korszakban még uralkodó jellege volt. A lelőhelyet illetően rá kell mutatnom ismételtén arra, hogy permi területen, a Visera mellett, néhány sziklafalra festett különös írásjel (Philip Johann Strahlenberg, *Das Nord und östliche Theil von Europa und Asia*, Stockholm, 1730. Taf. VII.) egy Dunapentelén talált fehér-bronz függő díszével megegyezik. Erről az egyezésről megemlékeztem «Hun Relics» című dolgozatomban, az azóta megszűnt «The Oxford Hungarian Review» című folyóirat I. füzetében. (1922.)

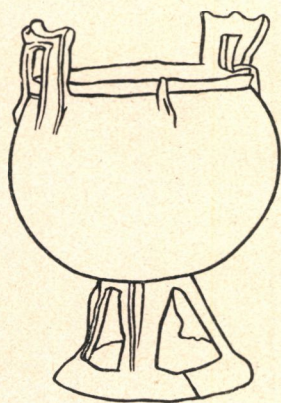
Dr. Fettich Nándor volt szíves közölni velem azt is, hogy ugyancsak Cserdinben «Keszthelystílusban» készült bronz- szíjvereteket is találtak. Az innen származó darabok közül azok, melyekkel megismerkedni alkalmam volt, a Hampel által az «Alterthümer» harmadik kötetének 153. és 155. tábláján [3., azaz 9. sz.] közölt típushoz tartoznak. Kitűnik egyébiránt más leletekből is, hogy az úgynevezett «Keszthelykultúra» otthonos volt Oroszország különböző részein, a birodalom messzefekvő északi részein is. A stílusnak ezt a nagy elterjedtségét is úgy fogom fel, mint bizonyítékot arra, hogy hordozói eredetileg az alánok voltak. Emellett a feltevés mellett bizonyít az a körülmény is, hogy a keszthelyi motívumok túlnyomó nagyrészből iráni-hellenisztikusok és ennél fogva a keleti alán törzsek ázsiai területére utalnak. Bizonyára az alánok voltak az a művelődés szempontjából irányadó nép, mely résztvett a hunnok bevonulásában is és a mai Oroszországban a hunn-uralom megszűnte után évszázadokon át érvényesítette befolyását. Ezek történelmi tények, melyeknek értékéből semmit sem von le az, hogy Rosztovcew az alánok művészeti formáit az úgynevezett «Keszthelystílus» motívumaitól különbözőeknek képzei el. [Iranians and Greeks, S. 113 ff. Une trouvaille de l'époque gréco-sarmate de Kertch, Fondation Eugène Piot, Monuments et mémoires, XXVI. 1923, S. 99.] Alföldi András is téved, mikor az alánokat kizárja a bevonuló hunnok közül [Der Untergang der Römer-

herrschaft in Pannonien, S. 4], miután Ammianus Marcellinusból [XXXI, 2—3] világosan kitűnik, hogy fegyverzetük és ruházatuk olyan volt, mint a hunnoké, és hogy ezekkel együtt jöttek Magyarország területére. Élénk világot vet még arra a tényre, hogy a hunnok, mielőtt Európába bevonultak volna, a baktriai hellenisztikus művelődési körben telepedtek volt meg, a «Wei Shu» híres közlése, melyet Hirth Frigyes tett beható tanulmány tárgyává. [Ueber Wolga-Hunnen und Hiung-nu, Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen und der historischen Classe der k. b. Akademie der Wissenschaften, München, 1899, Bd. II. Heft. II. S. 248—49.] A hellenisztikus művészet behatolt egyébként a keletázsiai hunn birodalomba is. [L. a Kozlov-expedició leleteiről készült ábrákat: Comptes rendus des expéditions pour l'exploration du Nord de la Mongolie, Leningrad, 1925.] Belső és külső ellenbizonyítékokkal tehát egyaránt könnyű megcáfolni Alföldinek azt az állítását is, mely szerint a Diadochok kora ázsiai hellenisztikus műveltségének befolyása az úgynevezett «Keszthely-kultúrára» «másodlagos jelenségnek» tekinthető. [Untergang, 28. l.] Az az állítása sem felel meg egyébiránt a valóságnak, hogy az iráni hellenizmus és a «Keszthelykultúra» közti összefüggést ő előtte «nem érintették» volt. [Untergang, 28. l.] Csekélységem ugyanis foglalkozott e kérdéssel egy tanulmányban [Mittelasiatische Spätantike und «Keszthelykultúr», Jahrbuch der asiatischen Kunst, 1925], melyben azt állítottam, hogy az úgynevezett «Keszthelykultúra» eredeti hordozói az alánok voltak. Ugyanezt hangoztattam megelőzőleg is két előadásomban, melyeken Alföldi is jelen volt.

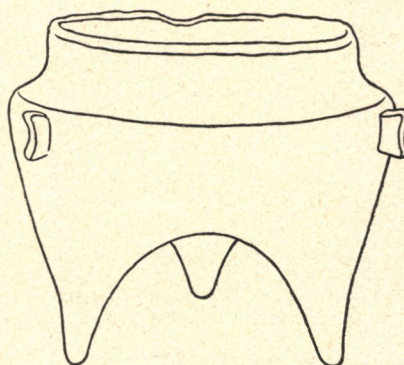
Egészen röviden óhajtom még említeni ez alkalommal, hogy a turkomán nomádok szőnyegszövésében, kik ma is az egykori baktriai hellenisztikus területen élnek, életben maradtak az egykori «Keszthelystílus» növényi díszítőformái és szövésmintái részint átalakítva, részint azonban változatlanul, egészen a legújabb időkig. Fenntartom magamnak a jogot arra, hogy erre vonatkozó megfigyeléseimet a legközelebbi alkalommal közöljem.

A három csúcsban végződő fül és ennek élesen kiugró foglalat a permi és teleckojei edényeket egy harmadikkal köti össze, melyet H. d'Ardenne de Tizac, «L'art chinois classique» című művében «ustensile de cuisine» cím alatt mint 56. számú képet közöl. (Itt 63. kép.) Ez a váza a párisi Musée Cernuschi tulajdona. Származási helye Mongolország. Tizac, egészen helyesen, a Han-korszakba helyezi. E váza

medencéje gömbölyű. Egész magassága nem több 21 cm-nél. Kúp-alakú talpon áll. Ez az alapforma otthonos minden ú. n. szkitha területen és az Altaj-vidéken is. Véleményem szerint azonban itt a fülek hasonló alakja és az élesen kiugró bordázat döntőbbek az edények stílusának megállapítása szempontjából, mint az alapformák. Az éles borda u. i. igazi kínai sajátosság, mely más művészeti területen nem fordul elő. 64. képünkön egy ú. n. «li»-edény látható (a stockholmi Traugott-gyűjteményből), mely bizonyára a Chou-korszakban (1122–255) készült. Ez edénynek fő díszítőformája az élesen kiugró



63. KÉP. TALPAS EDÉNY.
Bronz. Mongolországi lelet.
Paris, Chernuschi-Múzeum. Tizac után.



64. KÉP. ÁLDOZATI EDÉNY — «LI» —
ÉGETETT AGYAGBÓL.
Kína. Chou-korszak (Kr. e. 1122–225)?
Stockholm, Traugott-gyűjtemény.

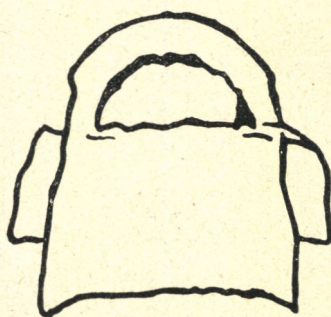
borda. Ugyanez mondható egy Han-korszaki bronzharangocskáról (65. kép), mely szintén Stockholmban van, Helvil grófnő gyűjteményében.

E díszítőformák iránti szeretet mélyen gyökeredzik a kínai stílus-érzékekben. Bizonyítéka ez is annak, hogy a kínai művészet mindenkifölött vonalművészet. A vonal iránti érzéket különösen jellemzi, hogy Kelet-Ázsiában a síma fémlapokból kimetszett rajzolatok a ködös ókortól kezdve mindig kedveltek voltak. A bronzedények peremén végigvonuló élesen kiugró párkányok és az edények fülének élesen kiugró keretei a kínai bronzművészetnek különös jellemző vonásai voltak minden időben. Kínai sajátosságnak kell tartanom ennél fogva a hunn-korszakból való kengyelek hasonló bordadíszét is. Még erősebb kiképzésűek e bordák a T'ang-korszakból való kínai kengyeleken (66. kép).

Alkalmazásuk ilyenformán öncéllá lett a legnagyobb mértékben. Túlzott kifejlesztésüknek ugyanis nincs gyakorlati értelme, sem a kengyeleken, sem az edényeken (67. kép). Sőt azt mondhatjuk, hogy a gyakorlati követelményekkel ellenkezik, miért is csak mélyreható stíluskényszerből magyarázható. A vonal iránti érzék legjobb bizonyítékai azonban

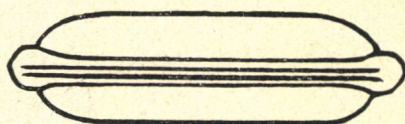
azok a régi írásjelek (ku wen, ta chuan), melyekben a vonalak a képek rajzolatán túlhosszúra nyúlnak.

68. képünk néhány ilyfajta írás-



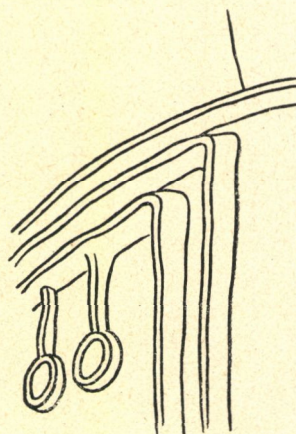
65. KÉP. BRONZHARANGOSKA.

Kína. Han-korszak. (Kr. e. 206—Kr. u. 220.)
Stockholm, Helvil grófnő gyűjteménye.



66. KÉP. KÍNAI KENGVEL A TANG-KORSZAKBÓL (618—907).

Berlin, Everts R. belga követ gyűjteményéből.
(Részlet.)



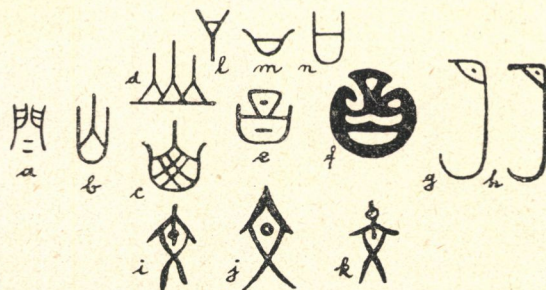
67. KÉP. DOMBORÚ DÍSZÍTŐFORMÁK A TÖRTÉLI BRONZEDÉNYEN.

Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.

jegyét egyesít, melyekben a hieroglifikus alakok által jelölt tárgyak könnyen felismerhetők. Feltűnő azonban mindezekben a jeleken néhány vonal meghosszabbítása, mely nem tekinthető másnak, mint stílusbeli sajátosságnak. Ezeknek a vonalhangsúlyoknak felelnek meg az eszközök művészi alakításában az élesen kiugró bordák, melyek ilyenformán tökéletesen megfelelnek a kínai stílusérzék követelte törvényeknek.

Az élesen kiugró bordák egyébként kimutathatók Kínában már az őskorban. Már az Anderssonhoz írt jegyzetemben beszéltem arról, hogyan jelentkeznek ott az újjlenyomatokkal együtt, mint kombinált díszítőformák. Szükségesnek tartom most, hogy az ott elmondottakat egy vázlattal egészítsem ki (69. kép), melyből látható, hogy a törekvés ezeknek előállítására megnyilatkozott már a bronzkor előtt, tehát mielőtt ismerték volna a megfelelő anyagot. Az ékítményt [«wen»]

jelentő régi kínai írásjegy néhány ritkább és ennél fogva bizonyára régibb változatából (68. kép) kiderül, hogy e díszítő elemek a kínai ókorban is megtartották jelentőségüket. Érdekes mindenesetre,

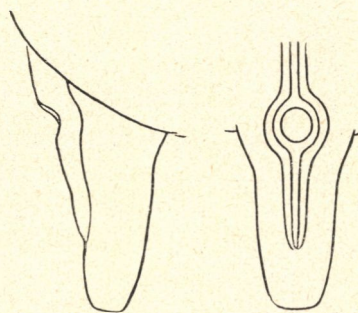


68. KÉP. RÉGI KÍNAI ÍRÁSJEGYEK.

a—Kapu, ajtó [men]; b=d—hegy [shan]; e, f—ragyogó [ch'ang]; g, h—hold [yüe];
i—k—írásjegy, ékítmény [wen]; l—n—száj [kou].

hogy az említett stílusbeli sajátosságok legkifejezettebben és leggazdagabb alkalmazásban a történelmi leleten jelentkeznek. (67. kép.) Ez a megállapítás azonban nem hat csodálatosan, ha meggondoljuk, hogy az utolsó hunn világbirodalom súlypontja a mai Magyarországon volt. Néhány keletázsiai hagyományt tiszteletben tarthattak itt is.

A régi kínai kultusztárgyak elnevezései közt egyébiránt olyanokat is találtam, melyek talán azokra az áldozati edényekre vonatkoznak, amelyekből a mi kínai-hunn edényeink származtak. A Couvreur-féle szótár 116. lapján «Hia» alatt, ami nyarat jelent és egyben a nagy Hia-uralkodóház (2205—1767 Kr. e.) neve is, a következők olvashatók: «Hia ou... Ta fang, vase très grand, qui servait pour les sacrifices». «Ta fang» alatt még egy magyarázat olvasható: «dans lequel on offrait des présents aux esprits». «Ou», vagyis a sokkal általánosabban elfogadott helyesírás szerint «wu», valamint «fang», házat jelent. «Ta» annyi mint nagy. «Hia» történelmi elnevezés lehet. Ebben az esetben Hia wu Hia-ház-ként, azaz Hia-edényként, tehát a Hia-dinasztia alatt használt edényként értelmezhető. Fontos szerepet játszanak a különböző ókori áldozati edények közt



69. KÉP. DÍSZÍTŐFORMÁK EGY ÚJABB KŐKORSZAKI CSERÉP-EDÉNYEN.

(Ting.) Lelőhely Yang Shao Tsun.

az úgynevezett magtár-urnák. («Granary urns»; Berthold Laufer, *Chinese Pottery of the Han Dynasty*, S. 51—62, Fig. 11, 12, Plate VIII—XIII.) Ezek magtárak alakjára mintázott cserépedények. Legkevésbé sem hangzik tehát különösen, ha egy ókori áldozati edényt háznak neveznek. Nem kizárt dolog tehát, hogy a legtöbb kínai edényfajtát jellemző függélyes bordák a ház négy sarkának emlékei. E kérdés azonban természetesen további vizsgálatra szorul.

Tekintetbe kell venni azonban azt, amire utaltam már a Kőrösi Csoma-Archivumban, hogy a régi kínai hagyomány, mely szerint a hiungnuk «első ősapja», azaz szervezője a Hia-uralkodóháznak egyik utóda volt, a történelmi igazságnak legalább is egy magvát tartalmazhatja. Ha a kínai történetírók feljegyzéseit olvassuk a hunnokról, melyek most De Groot fordításában (*Die Hunnen der vorchristlichen Zeit*) szélesebb körök számára is hozzáférhetőek lettek, akkor úgy látjuk egyes helyekből, hogy a hunnok a szellemi és anyagi műveltség különböző területein sokat köszönhettek a kínaiaknak. Vallásuk fejlődése, államszervezetük, a kínai készítmények, különösen a selyem iránti fokozódó előszeretetük, főképen azonban a kínai gondolkodás és világbölcseleti fogalmak elsajátítása valóban mélyreható kínai befolyásról tanuskodnak. Sokat mond az a tény, hogy Szentesen egy és ugyanazon leletcsoportban mutatható ki a két legfőbb kínai kozmogonikus jelkép, a sárkány és a főnix. Épp oly sokatmondó azonban az a körülmény is, hogy a Mosonszentjánoson talált hunnkorszaki kardok, melyeket dr. Fettich Nándor a Rég. Társ. Évkönyvében közöl, végükön egyoldalon ferdén metszettek, egészen úgy mint a Hankorszaki kínai és a Nara-korszakból (710—794) való japáni kardok. [Ed. Chavannes, *Mission archéologique dans la Chine Septentrionale*, Taf. LIII. — L. Shómu japáni császár rövid kardjának képét a Shósóinnak nevezett császári kincstárról szóló, «Tóyei Shukó» («An Illustrated Catalogue of the Imperial Treasury called Shósóin») című műben. Tókyó, 1910. Ugyanaz O. Kümmel «*Kunstgewerbe in Japan*» című művében, mint 57. ábra.] Szabadjon hangsúlyoznom e helyen is, hogy a mosonszentjánosi típusok az úgynevezett «Keszthelykultúra» minden más emlékével együtt, a hunnkorszakot feltétlenül jellemzik. Véleményem szerint teljesen lehetetlen egy oly lelettömeget, melyhez tíz különböző IV. századból való és azonfelül még néhány III. és II. századi római császár pénzei tartoznak, e kormegállapító mellékletek ellenére az avarkorszakba helyezni, ahogy

azt legújabbán Alföldi András tette «Der Untergang der Römerherrschaft in Pannonien» című művében. Annak bizonyítására, hogy az úgynevezett «Keszthelykultúra» a hunnkorszak népeinek tulajdona, súlyosan esnek a latba azok a megfigyelések, melyeket Bartucz Lajos a mosonszentjánosi csontvázakon tett. Megállapítása szerint u. i. e csontmaradványok nagymértékben mongoloidok; az északi mongol típushoz tartoznak. Minél tisztább mongoloid vonásai vannak azonban valamely fajnak, annál távolabb kell keresni őshazáját a Keleten. Ez a körülmény tehát ugyancsak jobban bizonyít a hunn, mint az avar származás mellett.

A Kozlov-féle expedíció leletei közt található egy törött bronzüst- kúpalakú talppal. (Perceval Jetts: Discoveries of the Kozlov-Expedition, The Burlington Magazine, 1926 április, 168. l.) Felesleges hangoztatnom, hogy a közlemény, melyről e lelet létezéséről tudomást szereztem, felkeltette érdeklődésemet a legnagyobb mértékben. Levelemre, melyet e kérdésben Borovka G. úrhoz küldtem Pétervárra épen most, végszóra kaptam meg a választ, mely különös öröömre és elégtételelemre szolgál. A mellékelt fénykép u. i. teljesen igazolja azt az elméletet, melyet a hunn áldozati edényekre vonatkozólag egy 1913-ban tett megfigyelésemből kiindulva fejtettem ki. Egyelőre csak ennyit, miután még nem eszközöltem ki az engedélyt a lelet közlésére és megbeszélésére.

Sujei Umehara japáni régész «Deux grandes découvertes archéologiques en Corée» cím alatt írt egy közleményt a «Revue des Arts Asiatiques» című folyóirat III. kötetének 1. számában (1926 március), a Tae-Tong völgyében és a Kiöng Shu környékén Észak-Koreában eszközölt ásatásokról. Ez utóbbi helyen, egy királyi sírban, többek közt kengyeleket és egy lovasszobrot is találtak. Ez utóbbi leginkább azért érdekel minket, mert lovának hátára, a nyereg mögé, egy váza van felcsatolva, mely az úgynevezett «szkitha» bronzüstökre emlékeztet. Alföldi András, ki e folyóiratban (Új Folyam XL. kötet, 1923—26, 257—59. és 348. l.) Umehara közleményét röviden ismerteti, meg is jegyzi, hogy e bronzedény megfelel a Magyar Nemzeti Múzeumban levő ószőnyi edény típusának. A kérdés azonban túlságosan kelet-ázsiai ahhoz, hogy ily egyszerűen legyen elintézhető. Nemcsak azért, mert a koreai emlék túlságosan új ahhoz, hogy az ószőnyivel összehasonlítható legyen és oly korszakból származik, amelyben Koreában egyrészt az úgynevezett «hat dinasztia», másrészt a nagyon meg-

késett japáni művészet hatása érvényesült, hanem azért is, mert a koreai lelet látszólag nem is annyira szoros értelemben vett edény, mint inkább valaminek edényalakra szabott tartója, a sajátos célnak megfelelően megváltoztatott formában. Ebben az esetben pedig a koreai példány inkább tekinthető egy zsákformájú váza alsó részének, ami tehát a Törtel-típusnak felelne meg. Ez pedig jobban egyeznék azzal a körülménnyel is, hogy a koreai lovasnak kengyele van, amit Kínában, mint máshol is Keletázsiaiában, mindenestre hunn példára vezettek be. Nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt sem, hogy a kis koreai edény széléből fogak emelkednek ki,



70. KÉP. ÚJABB KŐKORSZAKI CSERÉPEDÉNYEK JAPÁNBÓL.

Munro után.

melyek néhány japáni kőkorszaki cserépedény díszére emlékeztetnek. (70. kép.) Nem szabad persze elfelejtenünk, hogy a japáni kőkorszak művészeti formái (akárcsak a kínai kőkorszaké) nagyon későn, sőt részben egyáltalában nem haltak ki. Munro éppen az itt közölt edények díszét látja félreismerhetetlenül hasonlónak az ainu ruházat díszéhez. (Prehistoric Japan, 291. l.)

A Kiöng Shuban talált váza alakja tehát nem indíthat bennünket arra az állításra, hogy «a szóbanforgó és Dél-Oroszországban, valamint Szibériában honos üsttípusnak Koreában való megjelenése annak a hatalmas folyamatnak újabb tanuja, melynek keretében a Hankorszakban (Kr. e. 206—Kr. u. 221.) a szkitha-iráni művészet az ázsiai hunn birodalom közvetítésével Kínába hatolt, a lovasnépek felszerelél-

sének, szervezetének stb. köréből való hatásokkal együtt». Engem legalább sohasem indított a Törtel-típusú vázák összehasonlítása a kínai bronzedényekkel ilyen állításra; még Laufer, Rosztovcey és Tizac kedvéért sem. A mondottak után teljesen felesleges is volna ismételt hangsúlyozni álláspontomat e helyen, ha engem Alföldi közleményében megfelelő módon idézett volna. Ő ugyanis az «Archæologiai Értesítő» magyar szövegében (257. l.) csak annyit említ, hogy én a «Bulletin de l'Institut Archéologique Bulgare» III. (1925-iki) kötetének 205. és következő lapjain a «törteli és kaposvölgyi üstök által jellemzett osztály kínai kapcsolatait nemrég behatóan tárgyaltam». Ha azonban idézte volna munkám címét — «Chinesisch-hunnische Kunstformen» — akkor tudtára adta volna a legfontosabbat még az olyan ártatlan olvasónak is, amilyen sok akad akkor, ha egy kérdésben nyíltan és pártatlanul kell állást foglalni. Hivatkozhatnék egy másik hasonló jellegű idézetére is, amit azonban fenntartok magamnak egy másik alkalomra. Egyelőre csak azzal a kéréssel fordulok minden szerzőhöz és szerkesztőhöz, hogy térjenek vissza a régi jó szokáshoz és a világosság érdekében ne idézzék csupán a sivár lapszámokat, hanem a rendesen felvilágosító értékű címeket is.

Felvinczi Takács Zoltán.

GRÓF ESTERHÁZY KÁROLY EGRI PÜSPÖK SZÉKESEGYHÁZ-TERVEI.

Abban az időben, amikor felsőeőri Pyrker János László pátriárka-érsek létrehozta a mostani egri főszékesegyházat, melynél hazánk templomai között csak az esztergomi nagyobb, még mindenki tudta, hogy éppen egy félszázaddal előbb, ugyanarra a helyre, majdnem azonos alaprajzi elrendezéssel, szemben az egyetemnek szánt liceum hatalmas palotájával, már Esterházy Károly püspöknek is kész terve volt.

Még mielőtt a mostani főszékesegyház 1831 és 1837 között felépült, Kazinczy Ferenc Pyrkernek egyik költői művét, «a Szent hajdan gyöngyeit» 1830-ban lefordította s az előszóba foglalt rövid életrajzában így emlékezik meg erről: «Eszterházy Károly, Egernek utolsó püspöke (mh. 1799. Martz. 15. d.) átellenben a' Püspöki kisdéd és dísztelen templommal alkotá a Lyceumot, királyos költséggel, 's úgy szándékozván, hogy ha majd ezt elvégzendí, elhordatja a' dísztelen templomot, 's olyat állít, mely a Lyceum mellett méltólag foglalhasson helyt. Szándéka meggátoltatott. Azt Pyrker hajtja most végre, 's úgy ahogy azt az ő lelkétől, tudományaitól, ízlésétől várhatni.»

Kazinczy legfeljebb még csak Hildnek kész tervét láthatta.

Mikor a hatalmas templom építése már javában folyt, a pesti «Társalkodó» 1832 április 4-iki száma hosszabb leírásban ismertette, hogy milyen lesz, ha majd elkészül, abból az alkalomból, hogy nagyméretű, plasztikus mintáját Joó János rajzai és utasításai szerint Gógh János derék asztaloslegény fából híven kidolgozta, mely ma is az érseki liceum múzeumában van. «Legelőször az építtetőt (Pyrkert) vevén figyelembe — mondja a cikk írója — méltán magasztalhatjuk őt, ki azon fenséges gondolatot, mely a magas lelkű néhai gróf Esterházy Károly egri püspöknek, a fenséges egyszerűségű lyceum alapítójának nagyralátó elméjében fogamzott remény magúl kikeleszté, hogy az bámulatos serény növekedéssel téres fává tetemedjék s ma-

gasúljon. Főtemplomot alkotni s olyat, millyenre a szükségesen kívül illendőség is utasít, lőn irányzott kívánsága Eszterháznak, de hatalmas munkába is vett kívánsága Pyrkernek . . .»

S mikor a főszékesegyház elkészült, az ünnepélyes felszentelésre, 1837 május 7-re megjelent dicsőítő költeményekben is felhangzott az első tervezőnek, Eszterháznak, Eger városképében hervadhatlanul uralkodó szelleme iránti hódolat.

Idővel teljesen elhomályosult ez a visszaemlékezés és senki sem kutatta, hogy Eszterháznak csupán eszméje volt-e egy új székesegyháznak építése, mely alakot egyáltalán nem öltött, vagy eljutott-e a tervek kidolgozásáig.

Az érseki gazdasági levéltárban, mely Esterházy nagy alkotásainak művészettörténeti kincsesbányája, sok, eddig kiadatlan okirattal együtt, előkerültek egy nagy tékában az Esterházy megrendelésére készült székesegyházi tervrajzok és pedig kétféle alakításban, két külön megbízott művéstől, névjelzéssel.

Az egyik terv Groszmann Józseftől való, 1784. évszámmal kezelve. Ő Fellenthali Fellner Jakabnak, az Esterházyak tatai építésze-nek volt ugyanoly minőségben utóda. Fellner 1763-tól 1780 december 12-én bekövetkezett haláláig¹ Esterházy Károly püspöknek állott szolgálatában. Súlyos betegsége alatt, élete utolsó évében, Tatáról 1780 márc. 10-én kelt levelében azt jelenti, hogy miután veje és addigi segédje, Ignác (csak keresztnévét említi) meghalt, már gondoskodott helyette egy szintén teljesen megfelelő építészről. Esterházy 1780 aug. 26-án már az új segédet, Groszmannt bízta meg azzal, hogy a beteges építőmester helyett a pápai templom befejezését vezesse.²

Fellner halála után Groszmann aziránt folyamodott Esterházyhoz, hogy őt ugyanoly feltételek mellett fogadja szolgálatába, mint az elődjét, hivatkozván arra, hogy ő a cs. kir. udvari kamara alkalmazottja volt, fontos feladatokat teljesített legfelsőbb megalégedésre, miről Poltzer udv. tanácsos, kamarai igazgató és Karner, cs. kir. udvari építési felügyelő bármikor adhat felvilágosítást. Groszmann úgy a pápai templomon, mint az egri liceumon — Esterháznak legmonumentálisabb két alkotásán — már csak befejező részleteken

¹ Groszmann jelentése 1781 jan. 20-ról. Ers. gazd. levélt. Miscellanea Classis IV. Fasc. 22.

² U. o.

dolgozott, főleg a pápai templom oltárain és a liceum csillagvizsgáló-tornyának s a színjátékra rendelt teremnek berendezésén. Több leveléből következtetni lehet, hogy a pápai kastély egészben az ő műve. A tervek valószínűen a pápai urad. levéltárban vannak. Öt év múlva, 1785 ápril 24-én ő is meghalt Tatán.³ Fivére, Groszmann Leopold, cs. kir. építőmester 1785 szept. 17-én Bécsből azt kéri Esterházytól, hogy építkezéseinek vezetését hagyja meg az özvegy-nél, kinek igen ügyes rajzolója van. Ő maga készséggel áll a rendelkezésére és amikor ideje engedi, a felügyeletet fogja gyakorolni. De Esterházy ezt az ajánlatot nem fogadta el s az özvegynek meghagyta, hogy az összes Tatán levő építkezési tervrajzokat és iratokat — mindenesetre azokat is, melyek Fellner után maradtak — pápai jószágkormányzójának szolgáltatassa ki s az özvegy 1785 július 17-én jelenti, hogy ez megtörtént.⁴

Ezek szerint Groszmann József művészi, önálló alkotási képességéről csupán az egri székesegyház tervrajzai adnak fogalmat, de annak felépítésére nem került a sor.

Úgy látszik, Esterházyt a Groszmann terve ki nem elégítette s azért dolgoztatott ki még egy másikat, melyet szerzője a főhomlokzat lapján «Georg Karl Zillack burgl. Baumeister» névjelzéssel látott el, dátum nélkül. Nincs semmi levéltári nyoma annak, hogy miként jutott Esterházy Zillackhoz, sem a terv készítése előtt, sem azután neve az iratokban elő nem fordul. A tervek még ugyanabban az évben készülhettek, mert Esterházyt a II. József egyház- és alkotmányellenes rendeleteivel szemben kifejtett küzdelme azontúl minden nagyobb alkotási vállalkozástól elvont. Zillackról legújabban csupán annyi jött nyilvánosságra, hogy többekkel együtt ő is a magyar királyi kamara egyik építőmestere volt s Hillebrandt F. A., a m. kir. kamara vezető építésze őt a nagyszombati és a budai egyetemi építkezéseknél foglalkoztatta.⁵

Mindkettőnek, úgy Groszmannnak, mint Zillacknak tervrajzolósi készségén, az alaprajzok, metszetek és homlokzatok biztoskezü szerkesztésén is meglátszik, hogy Bécs nagy építőművészeti korszakából valók. Amikor kiváló mesterek vezetése alatt, aminő nagy elődeinek

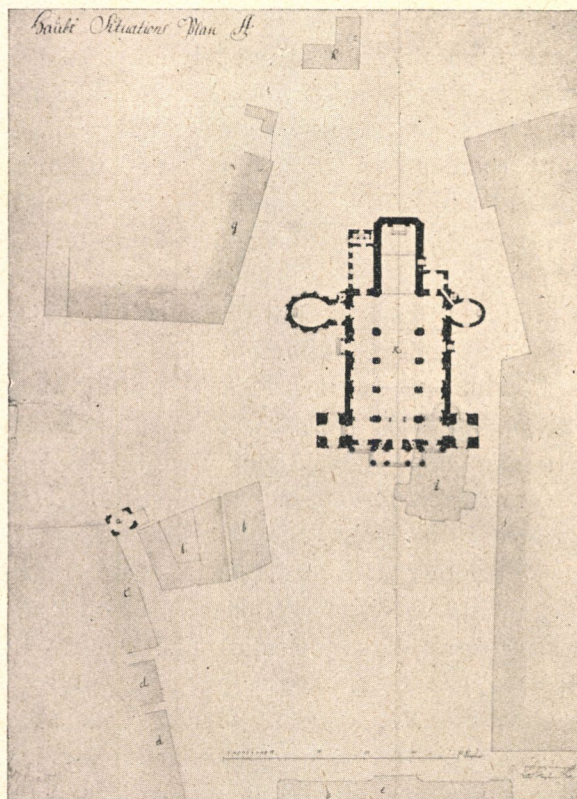
³ U. o. Özvegyének — Therese Groszmann — levele 1785 ápr. 25-ről.

⁴ U. o.

⁵ Kapossy János. A m. kir. udv. kamara építészei. 1924. Ugyanő. F. A. Hillebrandt (1719—1797). 1924.

méltó követője Hillebrandt is volt, az építészeknek egész gárdája alapos, gyakorlati «műhelyi» képzsben is részesült.

A tervek elkészítésének legfőbb irányítója maga Esterházy volt. Nemcsak a rendeltetés eszméjét, a szükséges térfogatot adta meg ő, hanem a formai megoldásban, a művészi alakításban is elhatározó befolyása érvényesült.



71. KÉP. GROSZMANN J. TEREPELVÉTELE A SZÉKESEGYHÁZ ALAPRAJZÁVAL.

Esterházy már addig is, húsz éven át a monumentális építkezésben, a városkép alakításában nagyarányú tevékenységet fejtett ki úgy Egerben, mint Pápán és abban Fellner Jakabnak, az ő építészenek művészi kiváló képességét a maga akaratához tudta idomítani.

A barokk korszak mecénásainak legfőbb becsvágya a mentől nagyszerűbb és mentől előkelőbb művészi építkezésekben keresett

kielégítést s azért a nagyúri műveltséghez hozzátartozott az építészet gyakorlati ismerete. A XVIII. század első felében a Schönborn grófok, kik közül négyen voltak a Rajna vidékén egyházfejedelmek s koruknak két nagy építészét, Balthasar Neumannt és Joh. Lukas Hildebrandot foglalkoztatták s létrehozták a barokk művészetnek egyik legremekebb alkotását, a würzburgi székespalotát, nemcsak előkelő műértők voltak, hanem rokoni körükben egyesek a tervrajzolásban is kitűntek.

Ennek a nagyúri építkezési szenvedélynek közös forrásához vezet az, hogy úgy mint a Schönbornok, Esterházy is több éven át a római Collegium Germanicum et Hungaricumnak volt növendéke. Ott az örökvárosban gyakorolt rá maradandó benyomást a kor művészi szelleme s a barokk alkotások ünnepélyes nagyszerűsége. És amiben a barokk művészet mindenekfölött kifejlesztette a maga nagyvonalú stílusát, annak a felismerése és felfokozott alkalmazása volt, hogy valamely épületnek csak a környezettel nagy egységbe foglalt távlati beállítása érvényesíti a monumentalitás teljes hatását. A Szent Péter-templom homlokzata a Bernini oszlopsorai közé zárt térrel ennek a felfokozott egybehangzásnak a legnagyobb mértékű megoldása.

A különben nem is oly jelentékeny Trinità dei Monti temploma csak a hozzá vezető hatalmas spanyol lépcsőzettel lett Rómának egyik legjellegzetesebb ékessége. S a barokk korszak bíboros mecénásainak fényes nyári palotái körül is a kertek architektonikus elrendezése a nagyvonalú és egységes térhatást szolgálja.

Az időközben eltelt húsz év alatt Esterházy — főleg francia építészeti művek nyomán — a barokk formarendszerrel összevegyült Louis XV. és Louis XVI. díszítési elemeket is alkalmaztatta az egymást követő változatban, nemes ízlésének mérsékletével. Utasításait híven követte Fellner Jakab, az ő megértő és nagytehetségű építésze, ki a mellett művészi sajátosságának üdeségét is ki tudta fejteni. S bár Esterházynak két legmonumentálisabb alkotásán, Egerben a liceumon és Pápán a kegyúri templomon, egyházfejedelmi és családi hitbizományi két székhelyének maradandóan uralkodó díszein, a homlokzatok egyszerűsített lapos plasztikája már a klasszicizmusnak hódol, a téralkotásban a barokk szellem nagyvonalúsága él tovább, mely elgondolásában a római eredetét meg nem tagadhatja.

A térrendezésnek nagy egységbe foglalása, a római barokk művészet ünnepélyes monumentalitása lebegett Esterházy előtt, amikor

a székesegyház helyét kijelölte, a liceummal szemben s a szerint készítette el Groszmann a terepfelvételt (71. kép) s belerajzolta a liceum (e) középtengelyének közös vonalában a székesegyház alaprajzát (k).

Ez a tereprajz Eger művészettörténetének nagyfontosságú, az eredeti helyi állapotnak egyetlen dokumentuma.

A régi, olajban főtt Szent János apostol és evangelistáról, a káptalan és az egyházmegye védőszentjéről (S. Johannes apostolus et evangelista ante portam latinam) nevezett középkori székesegyház a várban volt. Sajnos, ma már csak egy hatalmas pillérköteg csonka darabja maradt a helyén. Ipolyinak még ma is teljes értékű művészettörténeti leírásából⁶ tudjuk, hogy ez a székesegyház az országnak egyik legnagyobb, remekművé temploma volt, csúcsíves szentélye körül kápolna-koszorúval, a francia katedrálisok mintájára.

Még mielőtt Eger török kézre került, a közelgő veszedelemmel szemben királyi rendelettel a püspöki javadalmat a vár kapitányai vették át, hogy az őrseget kellő számban tarthassák és a védőfalakat megerősítsék. Az erőszakoskodó várkapitányok a székesegyházat elzárták a káptalan s a hívek elől s ezért Radéczi István püspök kérelmére Rudolf király 1580 febr. 20-án kelt rendeletével⁷ megengedte, hogy az alsóvárosban a Szent Mihály főangyalnak szentelt plébániatemplom egyszersmind székesegyház legyen. A középkori Szent Mihály plébániatemplom is a mostani főszékesegyház helyén állott. S mikor a törökök kiűzése után a káptalan visszatért, csekély megszakítással, a plébániával újra közösen a középkori Szent Mihály-templomot vette át.

Ez a közösség továbbra is fennmaradt, akkor is, amikor Telekesy püspök a középkori templomot lebontatta és 1713-ban egy új székesegyház építését megkezdte, de 1715-ben közbejött halála miatt csak utóda, gróf Erdődy Gábor fejezte be 1717-ben. Ez a székesegyház 1831-ig állott fenn, amikor a mostaninak építése céljából Pyrker pátriárkaérsek azt lebontatta. Sajnos, semmiféle felvétel, kép nem készült róla, úgy hogy a Groszmann terepfelvétele az egyetlen, mely

⁶ Emlékkönyv Bartakovics B. érsek aranymiséjének emlékére. 1865. Ipolyi A. Az egri megye Szent János apostol- és evangelistáról nevezett régi székesegyháza az egri várban. 91–171. old. 5 köny. mellékl. ábrával.

⁷ Eredetije a főkáptalani magánlevéltárban. Másolata az 1805-iki Canonica visitatio kötetében.

legalább alaprajzban (71. kép i.) fenntartotta emlékét. Kéttornyos volt s csupán 47 méter volt a hossza, még fele sem annak, amelyet Esterházy tervezett s Pyrker létesített. Tengelye is eltérő volt. Részletes leírását, oltárainak felsorolását az 1805-iki Canonica Visitatio egri kötete tartalmazza.

Még egy érdekes helyi adat van a tereprajzon, melynek máshol nincs nyoma, hogy ugyanis az Eger történetében sokszor szereplő «Hatvani kapu» a mostani plébánia épületének sarkán állott (71. kép a), házak közé ékelve, melyet Gorove még 1829-ben «Eger város történetei»-ben épségben levőnek ír le s melyet büszke felírása szerint gróf Barkóczy Ferenc püspök 1758-ban építtetett fel újra. A régi városképnek ez a nevezetes darabja is az új főszékesegyház körüli tér rendezésének esett áldozatul.

A feladatnak minden oldalát átfogó tanulmányozása jellemzi Esterháznak alkotási szenvedélyét.

Az 1772 október 25-én tartott consistoriumban közölte káptalanával a székesegyház építésének részletes programját, melyet diktálása szerint titkára, Balásovits Mihály foglalt írásba s melyet még sajátkezűen sűrűn kiegészített. Ezt a programot vették utasításul a tervezéssel megbízott építészek.⁸

Az első pont általánosságban meghatározza az építkezés feladatkörét: «Minthogy a felépítendő templom fő- és végcélja az, hogy az istentiszteletet a püspökségre, a káptalanra, valamint a plébániára való tekintettel ünnepeken és más napokon is méltóan és kényelmesen meg lehessen tartani, másrészt a népnek nagy tömege abban tágasan és áhítattal vehessen részt, ezért az építőmester alaprajzában és a felépítésben inkább ehhez a végcélhoz alkalmazkodják, mint hogy szépségre és csodálatra törekedjék.»

Igen jellemző Esterháznak minden építkezésnél ilyen és ehhez hasonló kikötése a művészi velleitások korlátozására. Itt a szavak értelmezésén múlik, hogy Esterháznak valódi szándéka kiderüljön. Ő, aki élete művében a művészetnek oly nagy szerepet juttatott, aki a házi kápolnájában, tisztán a saját legbensőbb lelki szükségletére a legnagyobb egyszerűség mellett is az előkelő művészetnek remekművét hozta létre s viszont az egyetemnek szánt liceumán kora művészetének teljes pompájával hirdette vallásos és hazafias nagy esz-

⁸ Ers. egyházm. levélt. Classis VI. fasc. 2.

méit, ő nem állhatott s nem is állott ellentétben a művészettel szemben. Az ő kikötése nem jelentett mást, mint azt, hogy csak azt a művészetet ismerte el jogosultnak, mely a célnak megfelel s nem engedte meg, hogy — *l'art pour l'art* — a művész azontúl parádézson vele.⁹

Programmjának 2—12. pontjaiban részletesen megszabta az egyes alkatrészeknek rendeltetését és méreteit, az alaprajzok híven készültek a szerint s azok ismertetésére még visszatérünk.

Végül felhívja Esterházy a tervezéssel megbízott Groszmann építőmestert, hogy küldje meg a pozsonyi, a nagyszombati templomok alaprajzait, jelölje meg, hogy azokban hol van a sekrestye, a levéltár és a hitelesítés helye, szerezzze meg a bécsi Szent István-templom pontos méreteit is.

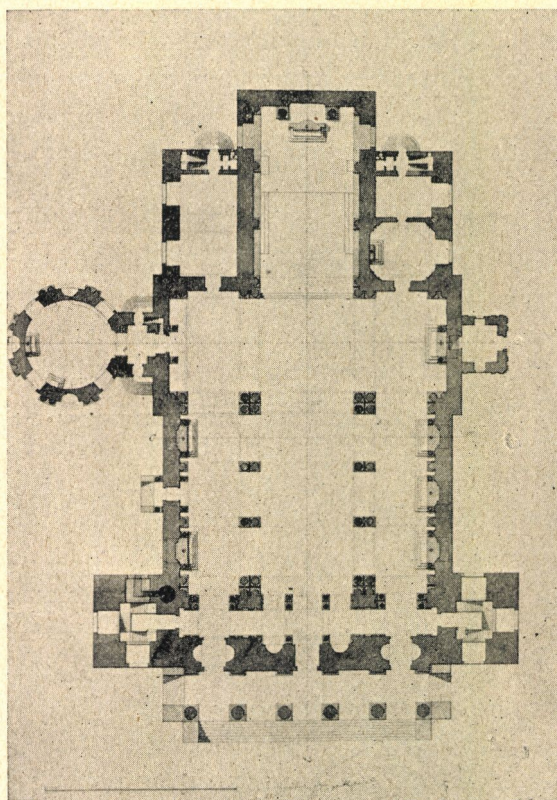
Ilyen tájékoztató adatokért benső barátjához, a nagytudományú gróf Garampi József bécsi nunciushoz, a későbbi bíbornokhoz is fordult. Hozzá intézett 1782 november 20-án és 1783 június 1-én kelt leveleiben¹⁰ részletesen magyarázza a székesegyház építési programját. Köszönettel fogadja azt, hogy a nuncius a páduai S. Justina-templom belsejére is felhívja figyelmét. Nagy méreteket tart ő is szükségeseknek, mert amikor a szerzetesek templomait sorra elkobozzák, gondoskodnia kell arról, hogy a hívek nagy tömege az istentiszteletkor elegendő helyet kaphasson. A székesegyház helyét már kijelölte s az arról felvett térrajzot már jóváhagyta. A következő 1784-ik év szeptemberében reméli az építés megindítását. Amikor húsz év előtt az egri liceum s később a pápai templom építését megkezdte, ez merészségnek látszott s most, hogy erejét rozsdásodni érezi, könnyelműségnek látszik, hogy még a székesegyház létrehozására gondol. Mi lesz, ha azt befejezetlenül hagyja. De lám, két legnagyobb alkotása, az egri liceum és a pápai templom úgyszólván készen áll, csak csekély díszítések vannak még hátra. S azt tapasztalta, hogy a jól megkezdett dolgoknak nem árt, ha néha félbehagyottan pihennek, mindig megjön az idejük, hogy újra felkarolják és befejezik.

⁹ Erről bővebben írtam: 1. Egeri egyházm. közl. 1924 nov. 16. sz. «Ki volt az érseki liceum építőművésze?» 2. Eger és környéke részletes kalauza. 1925. 3. Gróf Esterházy Károly kétszázados születési évfordulójára Eger város 1925 dec. 13-án tartott közgyűléséről kiadott füzetben: «Esterházy és a művészet.» 5—50. oldal.

¹⁰ Másolatok az érseki egyházm. levéltár 1782. és 1783. évi protokollum-kötetekben.

Igy történt az Vácon, hol a székesegyházat megalapozta és Migazzi bíbornok építette fel. Így érdemelte ki Dávid azt, amit lelki szemei előtt már készen látott, hogy a mindenható Isten háza megvalósuljon...

Groszmann 1783 január 16-iki jelentésével¹¹ megküldte a bécsi, a nagyszombati és a pozsonyi templomok méretes alaprajzait és

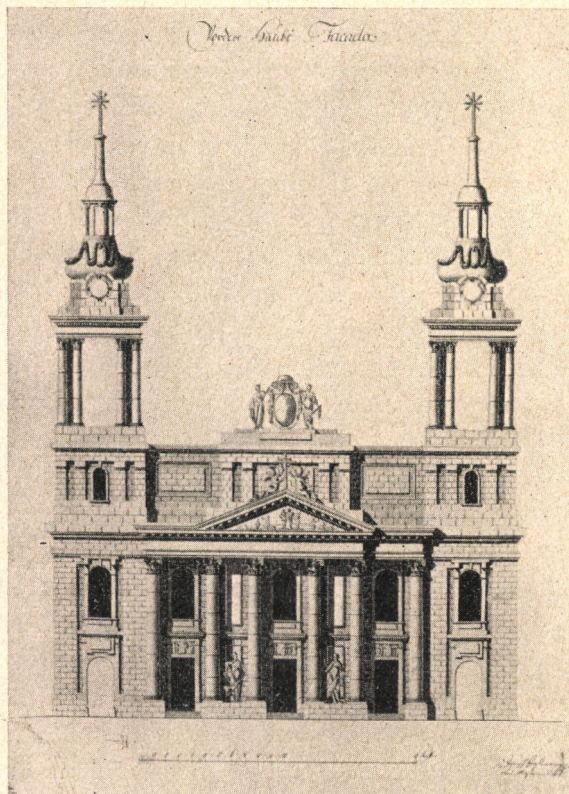


72. KÉP. ZILLACK G. K. A SZÉKESEGYHÁZ ALAPRAJZA.

keresztmetszeteit. Igen jellemző, hogy a kor megváltozott forma-érzésében képzett építőmester művészi meggyőződése még a hatalmas püspökkel szemben is érvényesülni törekszik. Esterházy rendelkezése Groszmann több római templom ábrázolását megszerezte

¹¹ Ers. egyhm. levélt. Classis VI. fasc. 22.

ugyan, de kijelenti, hogy azokhoz nem fog ragaszkodni, mert mind «egyformák». Ő olyat fog tervezni, mely a mostani ízlésnek megfelel, ha beosztásban nem is fog lényegesen eltérni a rómaiaktól. Azon lesz, hogy a püspök meglegedését megérdemelje, de előre meg van győződve arról, hogy az ő terve minden építész és szakértő tettségében fog részesülni.



73. KÉP. GROSZMANN J. A SZÉKESEGYHÁZ HOMLOKZATA.

Ebből is kitűnik, hogy Esterházy alkotásaiban a változó stílus-elemeknek helyt adott ugyan, de vezérlő motivuma mégis a lelkébe forrt római benyomásokból eredt.

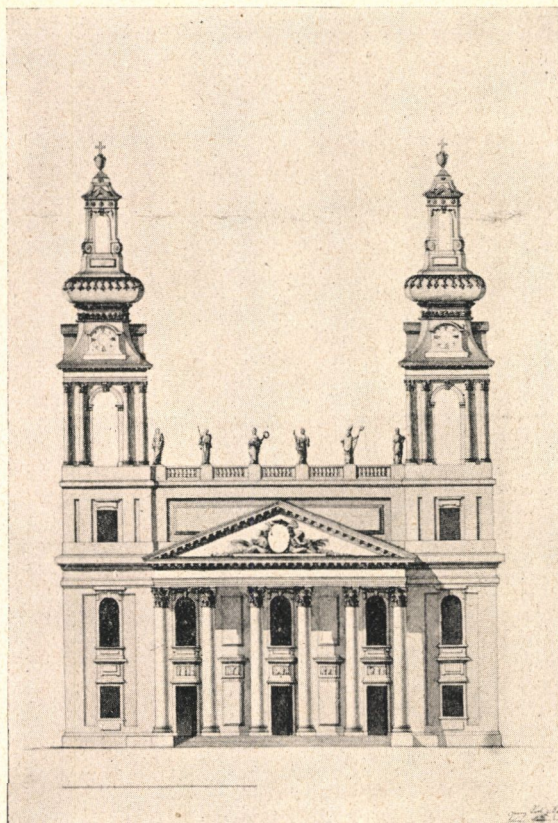
A két tervező alaprajza úgyszólván azonos. Szorosan követte mind a kettő Esterházy programját. Mind a kettőnél háromhajós beosztás. A kereszthajó Groszmannnál (71. kép) egyáltalán nem, Zillacknál (72. kép) csak csekély kiszögelléssel töri át a külső falat. A mel-

lékhajók és a főhajó három-három szakaszát korinthusi pilaszterekkel erősített pillérek (Groszmann), illetőleg kettős oszlopok (Zillack) árkád-sora választja el. A négyzetet dob nélküli függő kupola fedi. A hosszúra nyújtott szentély szintén háromszakaszos. Minthogy úgy a fő-, mint a mellékhajók egy magasságban csarnoktemplomot alkotnak, a főhajó fala nem emelkedik a mellékhajók fölé s csak azokon át kap közvetített, lényegesen mérsékelt világítást. Ellenben a szentély, az oldalaihoz illesztett alacsony káptalani sekrestye és hiteles helyi levéltár s másfelől a plébánia kápolnája fölötti ablaknyílásokon át annál dúsabban áradó világossággal vonta volna az egyházmegye védőszentjének, Szent János evangelistának oltárára a hívek tekintetét. Esterházy a nunciushoz intézett egyik levelében a pozsonyi templom szentélyének ragyogó fényességét magasztalja. Ebből is látszik, hogy milyen elfogulatlanul válogatta, még a csúcsíves szerkezetből is, az olyan motívumot, mely az ő ízlésének megfelelt. Az építésznek nem volt könnyű a feladata, hogy ahhoz, művészi felfogásának elejtése nélkül, alkalmazkodjék. Ugyancsak a nunciushoz megírta idézett levelében, hogy: «... A kupolákat nem kívánom, nemcsak azért, mert sokba kerülnek, hanem azért, mert úgy a népnek, mint a papságnak több kellemetlenséget jelentenek, mint előnyt...» Bajos volna megfejteni ennek a megokolásnak valódi értelmét. Annyi tény, hogy a fedél fölé kiemelkedő kupola, a római barokk templomok legjellegzetesebb hangsúlya, mindkét terven elmaradt. S tagadhatatlan, hogy a mostani főszékesegyház belsejének magasztos térhatását, a középső görögkeresztes alap fölött lebegő, magas dobra feltett kupolával s a tizenkét ablakából szétáradó fényes világítással, Hild sokkal monumentálisabban oldotta meg.

De a liceum előtti térről, a jóval magasabban, kissé lejtős fennsíkra tervezett székesegyház kupolája az előretolt homlokzat mögött nem is lett volna látható, éppen úgy, mint ahogy a római Szent Péter-téren állók elől is Michelangelo nagyszerű kupoláját is Maderna dekoratív homlokzata eltakarja.

Szent Péter temploma, mint az egész kereszténységnek főegyháza, természetesen, közvetlenül vagy közvetve, számos későbbi templom alakítását befolyásolta. Maderna homlokzatának nyílt oszlopcsarnoka s a timpanonja fölött kiemelkedő attika több-kevesebb változatban sokszor előfordul. S amikor Esterházy rendeletére az új székesegyház tervezése céljából római templomok ábrázolásait kellett

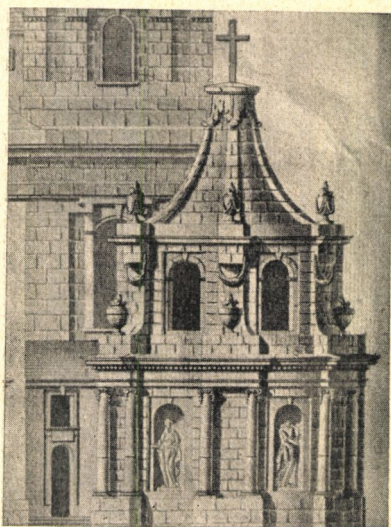
megszerezni, elsősorban a Szent Péter templomára gondolhatott s nem maradhatott el a hozzá közelálló S. Agnese temploma sem, mely kisebb méreteinél fogva is követendő példának még inkább kínálkozott.



74. KÉP. ZILLACK G. K. A SZÉKESEGYHÁZ HOMLOKZATA.

S csakugyan, a székesegyház mindkét homlokzattervezete a S. Agnese templomával közeli rokonságban áll. Az öttengelyes beosztás, a hatalmas oszlopokkal hangsúlyozott főbejárat, a háromszögű oromzat fölött kiszélesedő attika megadja a közösséget. De mennyire más a két távoli korszakból eredő plasztikai felfogás. Rainaldi, a római barokk művészet egyik tetőző mestere, a duzzadt formaképzés festői árnyékjátékát felfokozza az oszlopoknak középső csoportosításával s az oldalszárnyakat kapcsoló falsíknak behajlításával. Rit-

mikus mozgás, kitörő lendület egyesíti az összes alkatrészeket. Kétoldalt, Bernininek a Szent Péter templomán elmaradt, itt igen szerencsésen alkalmazott tornyai karcsúbb formában kaptak helyet s köztük a könyvedén ívelt kupola koronázza az örökvárosnak ezt a kiválóan szép templomát. Esterházy két templomterve nemcsak azért lett, a tagolás minden rokonsága mellett is, más jellegű, mert elhagyatta a kupolát. A Grossmann (73. kép) és a Zillack (74. kép) homlokzatain a duzzadt és hajlított formák festői játékát a klasszicizmus szabályossága, egyenes vonalainak józansága letompítja. Grossmann az előcsarnok



75. KÉP. GROSSMANN J. A PÜSPÖKI KÁPOLNA.

oszlopait még közelebb állítja egymáshoz, hogy a középén a hangsúly valamivel erősebb legyen. Attikája még többszörös töréssel élénkül. De Zillacknál a szabályosan elosztott oszlopokon a lapos háromszögű oromzat kiszélesedik az egész homlokzatra, attikáján nincs semmi árnyékvetés.

Mindkét alaprajz a kereszthajótengelyében úgy az északi mint a déli oldalon álló kápolnák rövid folyosóval csatlakoznak a székesegyház testéhez. A déli oldalon van a nagyobb, kis tempiettónak is beillő, Zillacknál kerek, Grossmann-nál ovális alakú kápolna, mely Esterházy programja szerint fűthető is lett volna, hogy a püspök a neki fenntartott szertartást, a

papszentelést stb. télen át is ott végezhesse. Grossmann ennek a püspöki kápolnának díszítésében akart leginkább kitenni magát. A terméskővel borított külső falat kiszögelő ion oszloppárok tagolják, közben fülkékben helyezett szobrokkal. Hasonlóan tagolt, kétszeresen behajlított fedő kupját vázák és a gyámkövekről csüngő Louis XVI. füzérek díszítik. (75. kép.)

Esterházy nyilván előszeretettel alkalmaztatta az áttört műví tornyot. Fellnerrel Pápán már meg is valósította. Erre is a S. Agnese-templom adhatott neki ösztönzést. Sokfelé követték ezt a példát, a legbájosabban a drezdai Hofkirchén, melynek tornya a négyszögbe a nyolcszögbe megy át és légiesen karcsúsodik felfelé. Rainaldi tor-

nyai is ilyen lendületesek s a négyszögből kiindulva, köralakúan végződnek.

Az Esterházy templomtervein a kétoldali tornyok, melyek kiszögelve a homlokzatot kiszélesítik, az attika fölött csak egyemeletesek s ezért az egyszerűsítés itt is a barokk tagoltság lendülete helyett bizonyos merevséggel csökkenti a fölfelé való törekvés hatását. A sarkokra állított oszloppárok hordozzák a tornyok sisakjait, melyek a Zillack tervén élénk körvonalú hagymaalakkal még barokk ízűek.

Az Esterházy templomtervei méretekben jelentékenyen meghaladták a mostani főszékesegyházat. Alaprajzban nem nagy a különbség. A külső hosszúság Groszmann tervén 102'6 m, Zillacknál 98'9 m (a mostanié 93 m). Ellenben a homlokzat szélessége Groszmann és Zillack tervén 64 m (a mostanié 33'6 m, tehát alig több a felénél), az előcsarnok oszlopainak magassága 23 m (a mostaniak 17 m), a tornyok pedig mindkét terv szerint 86 méterig emelkedtek volna (a szentélyhez csatlakozó mostani tornyok magassága 54 m). Ezekből a méretekből is látszik, hogy Esterházy terve szerint az egri székesegyház az országnak legnagyobb temploma lett volna. De II. József az ő egész életművét lerontotta. Egyetemnek szánt liceumát, szemináriumát rendeltetésétől megfosztotta s az egyházi vagyont fenyegető veszedelem lehetetlenné tette, hogy Esterházy nagy alkotásait betetőzze.

S mintha látnoki képessége előre megsejtette volna azt, hogy úgy, amint Dávid lelki szemeivel készen látta az Isten házát, mely aztán meg is valósult, hozzá méltó utóda Pyrker pátriárka-érsek az ő tervezése nyomán felépítette a mostani főszékesegyházat. Stílusa, Hild neoklasszicizmusának megfelelően, még szigorúbb, még józanabb, de oszlopos csarnoka szemben áll a liceummal s a felvezető nagyszabású lépcsőzettel együtt oly ihletes, monumentális téregységet alkot, melynek alig van párja hazánkban.

Szmrecsányi Miklós.

JEGYZETEK AZ OSZTRÁK KLASSZICIZÁLÓ KÉSŐBAROKK SZOBRÁSZATHOZ.

A bécsi Barokkmúzeum a múlt évben vette fel kiállított műkincseinek sorába az úgynevezett Penzingi Venust, mely azelőtt Bécs egyik külvárosi kertjében csaknem észrevétlenül állott, meglehetősen mostoha viszonyok között.¹ Azzal egyidőben, hogy a szobor immár biztos hajlékba jutott, Haberditzl igazgató egy szellemes cikket szentelt neki s ebben meggyőzően mutatta ki Johann Christian Wilhelm Beyer szerzőségét.² Az általa adott történeti beállításhoz alig lehet hozzátenni való s nem kockáztatunk nagy időbeli tévedést, ha vele együtt a szobor keletkezését az 1770 körüli évekre tesszük. A finom megfigyeléseken felépülő cikk könnyed csevegő hangja is kitűnően érezteti azt a derűs esprit-t és kacér bájt, mely nemcsak ennek a kecses istennőnek, hanem az osztrák művészet egész későbarokk klasszicizmusának egyik legjellemzőbb sajátja.

A Penzingi Venus (78. kép) motívumának eredetét keresve, az ember elsősorban az antik művészet rokokó korszakára gondolna. Oda mutat a dekoratív jelleg s a felfogás és ábrázolásmód keresetlennek látszó raffinériája. De a rokonság itt csak a szellemben mutatható ki. A művészi motívum tulajdonképpeni eredete a szobor keletkezéséhez sokkal közelebb eső időben keresendő. Alakbeállítás, tagelrendezés, a lepel és a delfin sajátságos kombinációja a XVII. század egy szobortípusáról származik, melynek elterjedését az segítette elő, hogy érthetetlen módon Michelangelo nevével hozták kapcsolatba (76. kép; a metszet aláírása: «M. A. Bonarroti inv. J. Frey inc. Romæ 1743»). Főúri gyűjtemények jegyzékében is előfordul egy Michelangelónak tulajdonított Venus-szobor³ s ez alatt minden bizony-

¹ *Österreichische Kunsttopographie*, Bd. II. Wien 1908. S. 99 f.

² *F. M. Haberditzl: Die Venus von Penzing. «Amicis»*, Wien 1926. S. 37 ff.

³ *V. ö. E. Tietze-Conrat: Die Bronzen der fürstlich Liechtensteinschen Kunstkammer. «Jahrbuch des Kunsthist. Institutes der k. k. Zentralkommission»*, Wien 1917. S. 93.

nyal az itt szóbanforgó kompozíció értendő.⁴ Minthogy ez a típus a schwerini múzeumban őrzött elefantsontszobrocska (77. kép) tanúsága szerint a kislasztikában is meghonosodott,⁵ nyilvánvaló, hogy Beyer, aki mint porcellánszobrász kezdte tulajdonképeni pályáját, milyen úton-módon került érintkezésbe vele.

A művészettörténelem az ilyen motivumátszármazásoknak első-sorban nem azért tulajdonít fontosságot, mert belőlük a kölcsönnevő fél önállótlanúságára akar következtetést vonni. Végeredményben minden jelentékenyebb művésznél a kívülről jövő ösztönadások csak egészen alárendelt jelentőséggel bírnak a saját egyéniségének kinyilatkoztatásához képest. A mintaképet inkább mint fokmérőt állítjuk a másodlagos műalkotás mellé, hogy így az utóbbinak új korstílusa és minden egyéni sajátysága, az ellentét révén, annál világosabban legyen leolvasható. A penzingi szobor lágyan ringó, nyulánk eleganciája, a leányos idomok feszes körvonala és az alakfelépítés világossága csak akkor emelkedik igazán a korstílus kialakításában is közreműködő művészegyéniség megnyilatkozásának értékére, ha a késő tereziánuskorszaknak ezt a bájos istennőjét a XVII. századi Venus társaságába vezetjük.

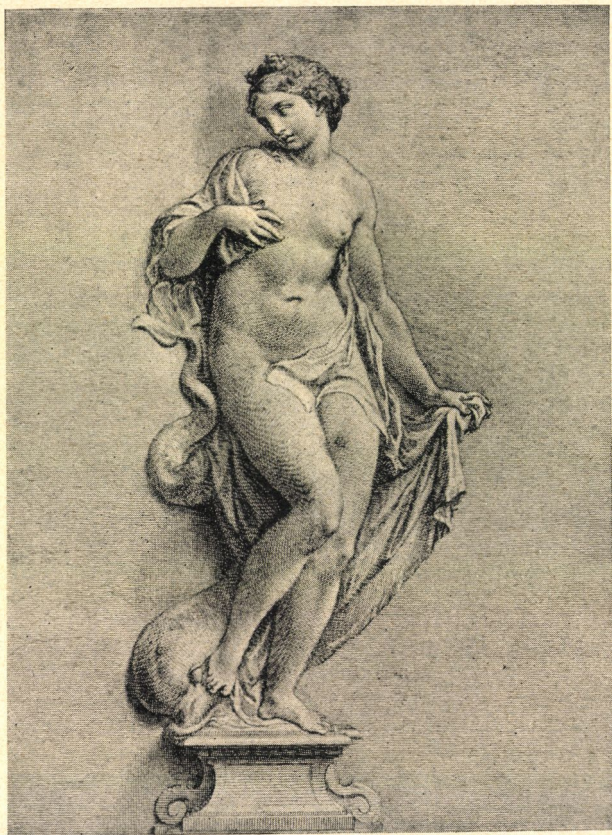
Beyer szerzősége a Penzingi Venus esetében annyira kétségtelen, hogy ezen a nyomon tovább indulva, egy újabb attribuciót is megengedhetők tartunk. Az út Magyarországon fennmaradt művek elé visz.

A pozsonyi egykori Grassalkovich-palotának, legutóbb Frigyes főherceg palotájának lépcsőházában, a fal négy fülkéjébe helyezett mitológiai szobrokat, Bacchus, Ceres, Vulkán és Flora alakját, a hagyomány és a régebbi irodalom egyértelműen Georg Raphael Donner műveinek tartotta. Utóbb E. Tietze-Conrat, figyelembe véve a Bacchus- és Ceres-szobor sokkal kiemelkedőbb kvalitásait, csak erre a két alakra nézve ismerte el Donner szerzőségét.⁶ Részünkről az attribuciót még ilyen korlátozással sem fogadhatjuk el. Donner már

⁴ Michel Anguier Amphitritéje a Louvreban, mely 1668-ban mint *morceau de réception* à l'Académie készült, ugyanennek a szobortípusnak tükörképi átdolgozása. Ennek a tükörképi variánsnak elterjedtségét bizonyítja Philípp van Santvoort egyik Lengyel életképe 1718-ból, berlini magántulajdonban, melyen ugyanez a szobortípus látható. Repr: *«Zeitschrift für Bildende Kunst»*, Leipzig 1924. S. 150.

⁵ *«Belvedere»*, Wien 1926. 44. Forum, S. 31.

⁶ E. Tietze-Conrat: *Unbekannte Werke von G. R. Donner*. *«Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission.»* Wien 1905. Sp. 249 ff. a négy szobor reprodukciójával.



76. KÉP. JAKAB FREY METSZETE: VENUS.



77. KÉP. VENUS ELEFÁNTCSONT SZOBROCSKÁJA.
Schwerin, Múzeum.



78. KÉP. J. CH. W. BEYER: A PENZINGI VENUS.
Bécs, Barokkmúzeum.

1739-ben elköltözött Pozsonyból s 1741-ben Bécsben meghalt, míg a Grassalkovich-palota csak 1760-ban és a rákövetkező években épült;⁷ nyilvánvaló tehát, hogy mind a négy szobor jogtalanul viselte a nagy szobrász nevét. A stílussajátságok is körülbelül három évtizeddel későbbi időre, a hetvenes évek elejére utalnak.

Gróf Grassalkovich Antal, a magyar kir. udvari kamara elnöke, Mária Terézia nagyhatalmú kegyence, a fényűző, művészetpártoló főúr a magyaránú építkezéseinél foglalkoztatott művészeket természetesen Bécsből hívta Magyarországra. A külső körülmények így nagyon valószínűvé teszik, hogy Beyer, aki 1768-tól kezdve Bécsben és 1773–1780-ig a schönbrunni császári park szobordíszén dolgozott, szintén érintkezésbe került a magyar mágnással. El történeti valószínűséghez járul az a stílusbeli rokonság, mely a pozsonyi palota Bacchusát és Ceresét (79. kép) a Penzingi Venushoz fűzi. Igaz, hogy az alakok testarányai eltérőek, ezt azonban a különböző rendeltetés könnyen megmagyarázza: a Venus-szobor valamely kert díszítésére készült s az alak karcsún és nyúlánkan, mint a környező park fái, szökkent a magasba, mozdulatartalmát a silhouettedben foglalva össze; a már eleve belső térbe szánt Bacchus és Ceres szükségképpen az építészeti környezet zömökebb arányaihoz alkalmazkodik s ennek megfelelően felépítésükben inkább a tömegszerűség érvényesül. De mindhárom alak közös sajátága a derűs hangulati tartalom, a testi létezés körén kívül irányuló figyelem egy-egy finoman árnyalt mosoly alakjában, a ruharedő felhasználása arra, hogy kereszteződéseivel emelje a szerves formák plaszticitását s mindenekelőtt a porcellánszobrászatra emlékeztető, símán hullámszó, lágy formakezelés. Közös anyaguk, a homokkő, minden nehézség nélkül tette lehetővé ezeket az olvatag, lesikló formákat.

A Penzingi Venus motivumának eredete nem egyetlen példa arra, hogy Beyer a kispasztikából választ kiindulási pontot nagyméretű szoborműveihez. Többször élt azzal a szabadsággal, hogy a maga kisméretű kompozícióit fogalmazta át nagyobb arányokra.⁸

⁷ *Ortway Tivadar*: Pozsony város utcái és terei. Pozsony 1905. 137. oldal. — A. R. Franz: Wiener Baukünstler in Pressburg im Theresianischen Zeitalter. «Österr. Staatsdenkmalamt. Jahrbuch des Kunsthist. Institutes.» Wien 1919. Beiblatt, Sp. 34.

⁸ Találón jegyzi meg G. Sobotka: Die Bildhauerei der Barockzeit. Wien 1927. S. 158.: Es liegt im Charakter der vom Material vollkommen emanzipierten Kunst des 18. Jahrhunderts, dass sich fast alle monumentalen Werke auch als Porzellanfigürchen vorstellen lassen und umgekehrt.

A schönbrunni park számára készített mitológiai szoboralakjai közül nem egynek motívuma azokra a pompás porcellánszobrocskákra megy vissza, melyeket Beyer 1762—1767 között a ludwigsburgi hercegi porcellángyár számára mintázott s amelyeket bécsi működése idején két metszetes munkában is közzétett.⁹ Míg azonban a schönbrunni szobrok esetében a segédek nagymértékű közreműködése egyenletlenebb munkát eredményezett s az előrehaladottabb évek már a megmerevedett klasszicizmus bélyegét ütötték a park dekorációjára, a Penzingi Venuson és a két pozsonyi szobron az egyéniség közvetlenebb megnyilatkozása még telve van a rokokó hangulat varázsával. A pozsonyi szobrok közül legalább a Cereshez szintén megtaláljuk a korábbi analógiát Beyer művei között. A mester egyik ludwigsburgi porcellánszobrocskája, mely ugyanezt a kévét tartó istennőt ábrázolja, egészen hasonló, kontraposztikus állásmotívumot tüntet fel (80. kép). A lepel ott még csak a csipő körül és lábak mögött fut, kezelése azonban a legszorosabb kapcsolatot árulja el a pozsonyi Ceres és Bacchus drapériájával. Az olvadt viasz módjára kicsurrnó szövetráncok és gyűrődések, továbbá az a mód, amint a lepel a porcellánszobrocskán a baltérd mellett, a pozsonyi Ceresen a jobb váll alatt laposan kifordul, különösen meggyőző analógiák. E részlet-sajátságokon túlmenőleg, az alakfelépítés egésze és a telt, érett testformák kerekdedsége szintén azt bizonyítja, hogy a ludwigsburgi porcellán- és a pozsonyi kőistennő ugyanegy formáló kéz alatt születtek. Beyer a pozsonyi szobron már jóvátette az állásmotívumnak azt a következetlenségét, mely a ludwigsburgi porcellánszobrocskán csak a kis méretek folytán nem hat túlságosan kellemetlenül. Értjük azt a körülményt, hogy a felsőtest ott egész súlyával éppen a pihenő láb fölé hajlik. Ezzel szemben a pozsonyi szobron a tartó láb már megnyugtató módon felel meg szerepének.

Másrészt még tekintetbe véve a pozsonyi Bacchus szoros fel fogásbeli rokonságát Beyernek Nevető szatírt ábrázoló márványmell-szobrával, a bécsi képzőművészeti Akadémia gyűjteményében,¹⁰ úgy a pozsonyi Ceresre és Bacchusra nézve Beyer szerzősége, írott források hiányában is, bizonyítottan tekinthető. Keletkezésük idejét

⁹ V. ö. *Thieme-Becker*: Lexikon. Bd. III. 1909. S. 568 f. — *Österreichische Kunsttopographie*. Bd. II. 1908. S. XVIII., 182 ff. — *Leo Balet*: Ludwigsburger Porzellan. Stuttgart 1911. S. 18 ff.

¹⁰ Repr: *E. Tietze-Conrat*: Österreichische Barockplastik. Wien 1920. S. 118.



79. KÉP. J. CH. W. BEYER: CERES.
Pozsony, egykori Grassalkovich-palota.

közvetlenül a penzingi szobor elé tesszük. A másik két párdarab, Vulkán és Flora alakja, természetesen csak valamely mesterember munkája lehet. Az is bizonytalan, hogy ez utóbbi két alakhoz szintén Beyer adta-e a vázlatokat?



80. KÉP. J. CH. W. BEYER MINTÁJA UTÁN: CERES.
Ludwigsburgi porcellán. Stuttgart, Múzeum.

Vannak azonban jelek, melyek a mellett szólnak, hogy Beyer, aki alapjában inkább ügyes és alkalmazkodó díszítő tehetség s nem valami dús feltalálóképességgel megáldott szobrászlángész volt, már a ludwigsburgi Ceres-szobrocska mintázásánál is idegen mintaképet követett. Akkor még meglehetősen szabadon, hisz a kisplasztika kötetlenebb formanyelve kísérletezésre inkább alkalmas. Később pedig, mikor a kompozíciót a pozsonyi homokkőszoborban nagy mére-



81. KÉP. IFJ. P. LEGROS: CERES HERMÁJA.
Páris, Louvre.

tekre fogalmazta át, ezt olyan módon tette, hogy sokkal közvetlenebbül, vagyis kevesebb önállósággal nyúlt vissza az eredeti mintaképre. A két Ceres alakbeállítása ugyanis Franciaországban már a Louis XIV. szobrászatában is előfordul. Az ifjabb Pierre Legrosnak egyik hermája, mely a saint-cloudi kertből jutott a Louvreba, kontraposztikus motívumával, a kéve tartásával és a fej ellentétes fordulatával, úgy látszik, a kiindulási pontot képviseli (81. kép). Az ennek alapján előállott Ceres-típust variálta azután Beyer. Hogy ez az egészalakos Ceres-típus lényegében semmi esetre sem Beyer agyában született, bizonyítja Johann Peter Alexander Wagner egyik kerti szobra a Würzburg melletti Veitshöchheimben, az 1770 körüli időből,¹¹ melynek terrakotta-modelljét a würzburgi Luitpoldmuseum őrzi (82. kép).¹² Beállításában annyira megközelelti a pozsonyi Cerest, hogy pl.

Tietze hajlandó volt annak másolatát, illetve variánsát látni benne.¹³ Véleményünk szerint azonban Wagner és Beyer szobrainak rokonsága onnan ered, hogy ugyanazt a francia eredetű szobortípust vették mintaképül. —

¹¹ Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern. Bd. III. Heft III. (F. Mader.) München 1911. S. 182 ff. Taf. XV. — H. Kreisel: Die Entwicklungsgeschichte des Veitshöchheimer Hofgartens. «Münchener Jahrbuch d. bild. Kunst,» 1926. S. 69 f.

¹² G. Biermann: Deutsches Barock und Rokoko. Bd. II. Leipzig 1914. S. LXXIX., 663.

¹³ H. Tietze: «Repertorium f. Kw.» Bd. XXXIX. 1916. S. 73., 79.

Beyer, mielőtt a stuttgarti és bécsi udvarok szolgálatába került, tanulmányi éveinek nagy részét, 1751—1759-ig Rómában töltötte. Itt jutott érintkezésbe Winckelmannnal s valószínűleg ezen a révén került el Herculanumba is. Egy másik nagytevékenységű szobrásznak, aki a hetvenes években Beyerrel együtt dolgozott a schönbrunni park szobordíszén, Johann Martin Fischernek maga a császár- és királynő, Mária Terézia tette lehetővé az elmaradhatatlan és szinte kötelező itáliai tanulmányutat.¹⁴ Eddig még nincs arra vonatkozó adatunk, hogy a fiatal szobrász Olaszországban milyen irányban folytatott tanulmányokat. De a görög-római szobrászművészet emlékeinek másolatokban



82. KÉP. J. P. A. WAGNER: CERES.
Terrakottamodell. Würzburg, Luitpoldmuseum.

és metszetekben való sokszorosítása ebben az időben oly hatalmas arányokat öltött, hogy semmi csodáltnivaló sincs azon, ha később Fischer művei között az antik szobrászat utánzásának különösen nagy szerep jutott. Munkásságának ez a része típusérvénnyel bír. Világosan szemlélteti, hogy az antik művészet emlékeinek azt a nagy ösztönadó és megtermékenyítő szerepét, melyet ezek a XV. század óta az európai művészetek fejlődésében betöltöttek, éppen a programmszerű utánzás döntötte meg. Antik reliefutánzatai nem hozzáadás és továbbfejleszt-

¹⁴ F. Nicolai: Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781. Bd. IV. Berlin-Stettin 1784. S. 514.

tés útján, hanem kivonás, lefokozás, schematizálás révén nyerik el az egyéni színezetet. Az antik lelki habitus elhalványításában és a kifejezés semlegesítésében sokkal tovább megy, mint a renaissance és barokk másolószobrásza, akár az Anticonak nevezett Pier Giacomo Alari Bonacolsi, akár Massimiliano Soldani.

A bécsi Felső Belvederében, a XIX. századi mesterek képtárában őrzött két ólomreliefje, mely Orestest és Pyladest Agamemnon sírjánál s a két barátot Taurisban ábrázolja, antik szarkofágreliefek kompozícióját követi; az egyiknek mintaképét nemrégén E. Tietze-Conrat mutatta ki.¹⁵ Ami a külsőségeket illeti, Fischer minden részletet híven és józanul követett, de nagy anatómiai tudása mellett is teljességgel hiányzott nála a lelkes formavilágnak és az emberi test eleven füleletelésének ihletes átérzése.

Ugyanez a helyzet a bécsi Benda-gyűjtemény egyik érdekes ólomreliefjénél, mely azt a jelenetet ábrázolja, amint Perseus a tengerparton ülve, a víz tükrében megmutatja Andromédának a Medúza levágott fejét. Ezt az ovális reliefet (43×33 cm, 84. kép), mely Karin-tiából került jelenlegi tulajdonosához, első publikálója, E. Tietze-Conrat az 1770 körüli évek egy ismeretlen osztrák szobrászának tulajdonította s tárgyának keresettségénél fogva az akadémiai felvételi művek közé utalta.¹⁶ Az adott időmeghatározást elfogadva, részünkről a reliefet nyilvánvaló stílusanalógiái alapján habozás nélkül Fischer művei közé soroljuk. Attribuciónk annál inkább indokolt, mert ez esetben is kimutatható az az antik mintakép, melyet Fischer szóról-szóra követett (83. kép). A herculanumi és pompeji falfestményeken többízben s azonkívül görög-római gemmákon is előforduló kompozíció akkor vonta magára az újkori művészet figyelmét, mikor az első ilyen tárgyú falfestmény 1760-ban előkerült.¹⁷ Ezt a példányt, mely jelenleg a nápolyi Museo Nazionaleban őrzik, már 1762-ben metszet alakjában sokszorosították¹⁸ s ez utóbbi volt az a forrás, melyből Fischer tőle telhetően minél többet igyekezett meríteni. Nem egészen rajta múlt, hogy az eredeti mintaképnek finomságai-

¹⁵ E. Tietze-Conrat: Vorläufer der klassizistischen Skulptur. «Belvedere» VII. 1925. S. 49.

¹⁶ E. Tietze-Conrat: Österreichische Barockplastik. S. 106., 141.

¹⁷ Helbig: Wandgemälde, Nr. 1192—1202. — «Notizie degli Scavi di Antichità comunicate alla R. Accademia dei Lincei» Milano 1897. pag. 36. — A. Furtwängler: Die antiken Gemmen. Leipzig—Berlin 1900. Taf. LVIII. 1.

¹⁸ Le pitture antiche d'Ercolano e contorni. Tom. III. Napoli 1762. pag. 67.



83. KÉP. ANTIK FALFESTMÉNY: PERSEUS ÉS ANDROMEDA.
Nápoly, Museo Nazionale.



84. KÉP. J. M. FISCHER: PERSEUS ÉS ANDROMEDA.
Bécs, Dr. Gustav Benda gyűjteménye.

ból alig valamit sikerült átmentenie, mert már a közvetítő metszet is természetszerűleg nem adja vissza az ókori festő varázslatos költőiességét. A falfestmény vázlatszerű, közvetlen ábrázolásában pompásan érvényesülő, tüzesszemű görög típusok helyett az aggodalmas gondossággal kidolgozott ólomreliefen bábszerűen üres és szenvedélytelen lények fogadnak.

A hiánytételt azonban nemcsak a motívumnak kettős átvitele magyarázza; egyébként is magától értetődik. Amint Winckelmannak az antik világról és a görög-római művészetről alkotott nézetei még nagyon is egyoldalúak voltak, úgy a kisebb intuitív képességgel rendelkező bécsi szobrásztól már eleve nem várhatunk mélyebb megértést. A későbarokk klasszicizmus fenomenológiája szempontjából csak az a tény bír fontossággal, hogy egy tipikus jelentőségű szobrász munkásságában az antik emlékek szolgai másolása ekkora szerepet játszott.

Pigler Andor.

KISEBB KÖZLEMÉNYEK.

Legfontosabb teendőink a hazai ősrégészet terén.

Sok jel arra mutat, hogy a magyar ősrégészet megújítás előtt áll. Kedvezően lehetőségek a nagyközönségnek az utóbbi években fellobbant nagy érdeklődése, hivatalos közegeinknek megértő jóindulata és a fiatal régészgárdának munkaakarata. Hogy csak egynéhányát az újabban megnyilvánuló mozzanatoknak felemlítsem, ott van a gróf Széchenyi nemzetség által kezdeményezett Nemzeti Múzeumbarátok Egyesületének megalakítása és várakozáson felül való felvirágzása, az Archæologiai Értesítőnek feltámasztása, egy új folyóiratnak, az Archæologiai Hungarica-nak megindítása. Legújabbban pedig a m. kir. kormánynak nagyjelentőségű elhatározása, amellyel a Magyar Nemzeti Múzeum Régészeti Osztályának kutatásait számottevő rendkívüli segély kiutalásával nagyban előmozdította és amely segélynek gyümölcseit rövidesen élvezni fogja a hazai ősrégészeti tudomány.

A történelmi Magyarország, de még a jelen Csonka-Magyarország földje is olyan nagymennyiségű és nagyjelentőségű őskori kincset rejt magában, hogy rendszeresen és intenzíven végzett kutatások esetén az európai prehistoriának egyik vezető állama lehetnénk. A külföldi szakemberek várakozásteljes figyelemmel fordulnak hazánk felé, hogy kielégítő választ kapjanak az európai prehistoriának nem egy felvetődött problémájára vonatkozólag, amelyeknek végleges megoldása a

külföldi anyag elégtelensége folytán eddig nem volt lehetséges.

Amilyen öröndetes is egyrészt az előbb említett jelenség, amely a nagyközönségnek rendkívüli módon fellángolt nagy érdeklődéséről szól, olyan veszedelmet is jelenthet e megmozdulás a megújuló régészeti tudomány számára, ha ezt idejében kellő mederbe nem szorítjuk. Felfogásunk szerint a szó nemes értelmében vett műkedvelő régészeket nemcsak megtűrni kell, de szükségünk is van rájuk. Az ő érdeklődésük és érdeklélküli lelkesedésük teremti meg azt a légkört, amely a régészeti tudomány fejlődésének csak kedvezhet. A műkedvelő régészeket nem elnyomni, hanem szaporítani és megszervezni kell. Ezt a célt szerintem legjobban a már említett Nemzeti Múzeumbarátok Egyesülete tudná szolgálni. Ezen Egyesületnek egyik legszebb, legfontosabb hivatása lenne oda-hatni, hogy a műkedvelő köröknek tenni-és tudniakarása ne szertelen turkálásokban élje ki magát, hanem hogy azokat a régészeti tudománynak lelkes mecéná-saivá és önzetlen munkatársaivá tegye.

Hogy a magyar ősrégészet még ma sem foglalja azt a helyet, amelyre őt hazánk szerencsés földrajzi helyzete predestinálta, annak okát főleg abban keresem, hogy egyébként legnagyobb, és rendkívüli érdemeket szerzett régészeink, mint *Pulszky* és *Hampel* nem folytatták a *Rómer* által kezdeményezett irányzatot, amely az ásatásokat állítja az ősrégészet feladatainak homlokterébe, s amely irányzatban a Pósta iskolájához tartozó ős-

régészek, elsősorban Roska Márton végeztek Erdélyben rendkívül eredményes kutatásokat. Ez az oka annak, hogy a Magyar Nemzeti Múzeum őskori anyaga világraszóló gazdagsága mellett sem eshetett kellőképpen latba az európai őskor problémáinak megoldásánál. Nekünk elsősorban nem mutatószórványos leletekre van szükségünk, hanem rendszeres ásatásból eredő anyagra, nem egyes, összefüggés nélkül való ragyogó betűkre, hanem egyszerű betűkből álló, de összefüggő sorokra, amelyekből tisztán olvashatunk és amelyek a «történelemelőtti» kort a mult történelmévé avatják. A hazai kultúrközpontban működő régészeknek ebbeli mulasztásait több kiváló vidéki helyi kutató igyekezett jóvátenni, de ezek az eléjük tornyosuló nehézségekkel teljesen megbirkózni nem tudtak. Az elszigetelten álló helyi kutatóktól elért eredmények egyébként sem elégségesek az őskori kérdések megoldásához. A helyi kutatóknak munkássága is nagyon fontos, de eddig inkább hézagpótló, mint alapvető volt. Már pedig nekünk az egész országra kiterjedő alapvető kutatásokra van szükségünk, amelyekbe a lelkes és kiváló vidéki szakembereknek munkásságát szervesen be kell illesztenünk.¹

A prehistoriának alig van olyan időszaka, amelyből emlékeink ne volnának. De ezek a leletek önmagukban nem bírnak kellő tudományos értékkel. Ezen szórványos emlékeknek típusok szerint való tanulmányozása hiányos, sőt téves eredményekre vezetett, olyan hipotézisekre, amelyeknek legtöbbször a néma cáfolat a föld mélyében nyugszik, s amelyet szakszerűen vezetett ásatással bármikor meg lehet szólaltatni.

Legelső feladataink közé tartozik egy helytálló relatív kronológiának felállítása. Erre a célra legalkalmasabbak a különféle korú temetőknek rendszeres feltá-

rásai. A temetők adják kezünkbe a legmegbízhatóbb és legértékesebb anyagot az őskori kultúrák egymásutánjának megállapításánál. A lakóhelyek szolgáltatott anyag sokszor megbízhatatlan, mert gyakran előforduló réteg-bolygatás folytán könnyen egymás mellé kerülhet, sőt összekeveredhetik két különböző kultúrának emlékéanyaga. Másrészt azonban a lakóhelyeknek feltárása nagyon fontos, mert sok olyan etnológiai adattal gazdagítják ismereteinket, amelyekre csupán a temetők feltárása által soha nem tehetnénk szert. A telepek kutatásánál ajánlatos azonban mindig tekintettel lenni azon kronológiára vonatkozó adatokra, amelyeket a hasonló korú szomszédos temetők feltárásánál nyertünk. A lakótelepek közül az őskori kultúrák egymásutánjának megállapítása szempontjából különösen azok fontosak, amelyek kedvező földrajzi fekvésüknél fogva több egymást követő korszakban szolgáltak az ember lakóhelyéül. Ilyenek pl. a Tisza árterületén fekvő kiemelkedő pontok (Tószeg, Nagyrév stb.). Ezeknek régészeti értéke felér az őskori temetőkkel is.

Ha sikerült a vázolt módon az őskori relatív kronológiát vagyis az őskori kultúráknak egymásutánját megállapítani, a következő feladatunk az egyidejű kultúráknak és ezek kölcsönhatásának a tanulmányozása lesz. Más szóval, szorgalmaznunk kell majd a különböző kultúrák örök etnológiai és elterjedési viszonyainak megismerését. Szakítanunk kell tehát az elavult és egyoldalú evolúciós felfogással, mely szerint a különböző őskori kultúrák egyenesvonalú fejlődésnek eredményei lennének.

Az eddigi adatok alapján térképezni kell majd Magyarország őskori népeinek települési viszonyait. Ezen az alapon megismerkedünk az itt élt népeknek vándor- és kereskedelmi útjaival és tudomást szerzünk majd arról is, hogy az egyes korszakoknak néptörzsei milyen természetű és milyen gazdagsági nívón álló népek voltak. Hódító törzsek, vadászok,

¹ Örömmel említem meg e helyen, hogy kiváló régészünk, Márton Lajos dr. ismét bekapcsolódott őskori ásatásainkba.

halászsok, állattenyésztők vagy földművelők-e? Más utakon és más terepeken vándorol és telepszik meg t. i. a hódító és vadász nép, más utakon és más terepen a földművelő és állattenyésztő törzsek. Nézetem szerint kb. egy évtizednek rendszeres és intenzív kutatása elégséges lesz ahhoz, hogy mindezekről a kérdésekről kielégítő képet nyerjünk és akkor el fog érkezni az az idő, amikor hazánk őstörténetéről a tudomány modern színvonalán álló áttekintést nyújthatunk.

Szakítanunk kell azonban az egyoldalú és élettelen tipológiai módszerrel és összehasonlító néprajzi szempontból kell majd a hazai kutatásoknak eredményeit megítélni és feldolgozni. Párhuzamot kell vonnunk az őskori és jelenkori primitív népek használati eszközei és fegyverei között, hogy kutatásaink eredménye ne holt anyag legyen, hanem beszédes emlékekké váljon. Óvakodnunk kell azonban e téren minden túlzástól s csak akkor szabad őskori és mai kultúrákört azonosítanunk, ha ezeknek minden lényeges etnológiai eleme összevág. *Szorosabb együttműködést kell létesítenünk az antropológiával*, mivel sok őskori probléma csak e két tudományág kölcsönös támogatása révén lesz megoldható. Nagyobb súlyt kell tehát helyezni az antropológiai anyag megmentésére és tanulmányozására. *Sürgősen ki kell egészítenünk szakkönyvtárainkat s elsősorban a Magyar Nemzeti Múzeum Régészeti Osztályának szakkönyvtárát.* Csak akkor tudunk majd méltóképpen és eredményesen bekapcsolódni gazdag ásatási eredményeink révén az internacionális problémák megoldási törekvéseibe, ha kellően felszerelt szakkönyvtárunk segítségével mindenkor tudomást szerezhethetünk az őskori problémák állásáról. Fontosnak tartanám továbbá egy prehisztóriai iskolának megalapítását, illetve egy prehisztórikus tan-székek felállítását a budapesti egyetemen. *Ma, sajnos, úgy áll a helyzet, hogy ősrégészeinknek túlnyomó része autodidakta, akik csak rengeteg energiapazar-*

lás révén jutottak mai szaktudásuknak birtokába.

Hogy tehát hazánk az őskori kutatás terén minél gyorsabban méltó helyet foglalhasson el, egy ilyen iskola megteremtése a legsürgősebb feladatok közé tartozik. *Dr. Hillebrand Jenő.*

Újabb kőkori kalászsrajzok a szarvasi östelepről.

Érdemes geográfusunk, Cholnoky Jenő Alföldünk diluviális képződményeinek tanulmányozása közepett tette ama lelkesült megjegyzést, hogy: «az Alföld a prähistorikus koroknak a világon található legnagyobb leőhelyei közé tartozik.¹ Hogy e nyilatkozat nem pusztán sovíniszta fellángolás, arra bizonyosság nem egy kiváló külföldi szaktekintély, kik Cholnokyt megelőzve még régebben tettek hasonló nyilatkozatot hazánk őstörténelmi emlékeinek meglepő gazdagságáról. A többi között pl. Unsöld Ingwald ezeket mondja: «Az ország, mely a Kárpátoktól délre terjed, úgy jelentkezik előttem, mint a régészeti csodák országa, oly nagy a formák gazdagsága, melyek itt megleptek». ² Hazánk területének őstörténelmi jelentőségére számos példát hozhatni fel. A második és harmadik interglaciális korban élt színvölgyi ősember, kőeszközei után ítélve, valószínű mővész volt. A Miskolc-környéki Szeleta-barlangból előkerült kőszerszámoknak a híres franciaországi diluviális leletek között is alig akad párjuk. Az európai rézkorszak létezésének megállapítása hazai leleteink alapján történik. Schmidt Hubert ama nézetének ad kifejezést,³ hogy az Észak-Európában elterjedt rézeszközök hazája Magyarország.

¹ Földrajzi közlemények. Bpest, 1905. évf.

² Pulszky Ferenc: Magyarország archaeológiája. Budapest, 1897.

³ Schmidt Hubert: Neuerwerbungen aus der vorgeschichtlichen Abteilung der Königl. Museen zu Berlin, 1915.

Nem tartja lehetetlennek azt sem, hogy az első köfejszék eredő hazája a mi földünk volt. A mi régészeink között különös figyelmet érdemel Bella Lajos meglepő következtetése. Szerinte hazánk árasztotta el a déli területeket is rézeszközökkel s a rézszerszámok kezdeti formái hazánkból jutottak a Balkán félszigetre, az Aegei-tenger szigetvilágába s Kis-Ázsiába. Azt tartja, hogy a magyarországi, Duna-mentén lakó őslakosság hosszú időn át tanító-mestere volt Közép-Európa őskori népének. És úgyszólván a történelemelőtti idők minden szakából vannak felőlő becsű, olykor páratlan értékű emlékeink. Mindezek dacára azonban még korai dr. Hillebrandt ama merész feltevése, hogy az ősműveltség kiinduló pontja Európában hazánk volt. Annyi azonban tény, hogy hazánk őskultúrája az akkori idők-höz viszonyítva sokkal magasabban állott, mint mai kultúránk a mai idők-höz mérve. A hazai neolith-kori kultúra ábrázoló művészetének nagyon figyelemreméltó s hazai vonatkozásában különös fontosságú emléke került elő az általam 1912 óta több ízben kutatott szarvasi őstelepen, melynek leleteit részint az Arch. Értesítő 1915-iki évfolyamában, részint egy önálló kisebb művemben⁴ ismertettem. Tekintettel, hogy a szarvasi őstelep emlékei feltűnő stílusbeli rokonságot mutatnak a torontálmegyei óbessenyői⁵ és bukova-pusztai⁶ tiszta neolith-kultúrát képviselő lelőhelyek emlékeihez, az eneolith csókai telep emlékeivel együtt joggal sorolható a külön kultúrkörzetet jelző Aranka-melléki őskultúrához.

A szarvasi szappanosi őstelepen előkerült tiszta neolith-kori edénytöredékek között, melyek túlnyomó részét a szegedi Ferenc József tudományegyetem archéológiai intézetének gyűjteménye számára engedtem át, akadtak korlátolt számmal

olyanok is, melyeken vésett gabonakalászrajzok voltak. A múlt nyáron e kalászrajzos edénytöredékek számát újabb érdekes darabokkal sikerült szaporítanom, sőt Szarvas más területén, gr. Bolza Géza szarvasi földbirtokos halásztelki földjén rendezett próbakutatásom hasonló díszű cserepeket hozott felszínre s maga a gróf is pár évvel előbb kutatott e helyen s szintén napfényre hozott több kalászrajzos cserepet.

Mielőtt a gazdasági kultúra fejlődésére is fontos dokumentum gyanánt szereplő edénytöredékeket közelebbről ismertetném, fontosnak tartom a továbbiakra nézve az ősemlék ábrázoló művészetéről rövid jellemzését adnom. A diluviális ember művészi készsége látszólag a fokozatos fejlődés minden előzménye nélkül, hirtelen lép fel a tökéletesség magas fokán a palaeolithikum közepén.⁷ Az Aurignaci-kor más tekintetben is változást jelent az emberiség történetében. A neanderthali típus eltűnik s helyébe jő Franciaországban a magastermetű cro-magnoni rassz. Ember állat- és növényi ábrázolások alkotják a diluviális ember vésett, festett és plasztikus művészi kompozíciót. Érdekes, hogy tájképi ábrázolások nem szerepelnek. Az európai művészet kiinduló helye Dél-Franciaország és Észak-Spanyolország s mint művészi gócpont a Pyräneusok. E művészi terület áttekintését Észak-Franciaországra, Belgiumra, Németországra, Ausztriára, Svájcra.

Az Aurignaci-t követő Solutré-i periódusban már visszaesés tapasztalható. A morvaországi löszben, Predmostban lelt mammut-agyar rajza (ülő emberi alak) már igen primitív.⁸ Keletporoszországban, Kumilskóban a késő jégkorszakból, a Magdaléni kultúrperiódus végéről szár-

⁴ Krecsmárik Endre: Őskori nyomok Szarvas területén. 1912. Szarvas.

⁵ Arch. Értesítő 1911. évf. Budapest.

⁶ Arch. Ért. 1907. évf. Budapest.

⁷ Fritz Wiegert: Die Entwicklung der diluvialen Kunst. Zeitschrift für Ethnologie. Berlin, 1914.

⁸ M. Kitz: Beiträge zur Kenntnis der Quartärzeit in Mähren. Steinitz. 1903.

mázó vésett rajz került elő 1925-ben, egy mészkődarabon.⁹ Egy ormányos állat kezdetleges ábrázolását látni e szikladarabon. A Magdaleni-kor végével az ábrázoló művészet teljesen megszűnik s époly ismeretlen a fiatalabb kőkor, mint az Asyli és Campigni előtt. F. Wiegers szerint ennek magyarázatát abban találni, hogy az éghajlat megváltozott s vele a fauna és flóra is. Azonkívül eddig jéggel fedett területek szabadultak fel. Népvándorlások indultak s a gazdálkodás formái is változtak. A praktikus irányban fejlődő neolith-kor aztán a figurális ábrázolások helyett a geometriai formák alkalmazásában juttatja kifejezésre fejlett formaérzékét és invencionális képességét. Feltűnő, hogy úgy a palaeolithikum, mint a neolithikum a növényi ábrák alkalmazásában hihetetlenül szegény. Lyka-Kacsóh «Művészetek könyve» című művében olvashatjuk, hogy «a kezdetleges díszítő művészet legszívesebben azokat a formákat alkalmazza, melyek legerendőbb szükségleteivel vannak összefüggésben». Más helyen pedig ez áll: «A falusi ember, az öntudatlanul művészkedő nép, elsősorban azokat a díszítési elemeket alkalmazza, melyek valamely vonatkozásban vannak az ő foglalkozásával és az őt körülvevő természetel». Taine a művészetek eredetét «a környezet sugallta utánzási szükséglet»-ből magyarázza. Minden más elmélettel szemben e legvalószínűbb feltevések után indulva az őskori művész növényábrázolási meddőségét vagy annak tulajdoníthatjuk, hogy a növényvilággal való kapcsolata, szemben az állatvilággal, nagyon korlátozott volt s a növényformák finomsága nem ragadta meg az inkább nyers, markánsabb vonalakra reagáló fantáziáját vagy pedig kezdetleges művészi ábrázoló

képessége számára túlnehezek voltak a finom és olykor igen bonyolult vonalmenetekbe olvadó növényi alakzatok. En ez utóbbit tartom. A szarvasi szappanosí és halásztelki kalászrajzok kitűnő formaérzékre valló művészi tökéletessége azt bizonyítja, hogy a szarvasi újabb kőkor embere nemcsak a geometriai ábrázolásokban, de a gabonakalász ügyesen stilizált formájának szalagdíszként való alkalmazásában is elsőrangú mester volt. És mert a növényvilágból következetesen az éppen nem egyszerű s könnyen ábrázolható gabonakalász stilizált mintájával, mint vésett szalagdíszekkel ékesíti edényeit, ez jelentős bizonyíték arra, hogy a gabonatermelés az Alföld eme területén igen lényeges szerepet játszott az ősember életében.

Mielőtt a rendelkezésemre álló edénytöredékek alapján az ábrázolt gabonafajta kérdését is megvilágítanám, érinteni akarom röviden azt a kérdést is, találhatni-e más leleteknél is növényi motívumokat az őskori díszítő elemek között?

Igen érdekes összehasonlítása a szarvasi neolithkori gabonakalász-rajzoknak a franciaországi Lourdes-melletti pirenéusi barlangokban lelt iramszarvas agancsából faragott palaeolithkori gabonakalászokkal, melyekről nem lehet megállapítani, hogy búza- vagy árpakalász utánzata akar-e lenni? Dr. Rapaics a földművelés legrégebb emlékeiről írott cikkében foglalkozik e délfraanciaországi kalászfárgványokkal.¹⁰ Solms-Laubach után indulva azt írja, hogy a búza Közép-Ázsiából Perzsián és Észak-Afrikán át már a pleisztocénban eljutott a Földközi-tenger nyugati részébe s hogy a paleolith-korban a gabonát kertileg művelték s hogy az árpa megpörköltve csemegéje volt a palaeolith-kori embernek. A lourdesi fárgvány tehát a régebbi kőkor egyedüli növényábrázolása az eddigi lele-

⁹ Dr. Gaerte: Auf den Spuren des ostpreussischen Mammut- und Renntierjägers. Mannus. Zeitschrift für Vorgeschichte. Dr. Gustav Kossina. 18. Band. Heft 4. 1926. Leipzig.

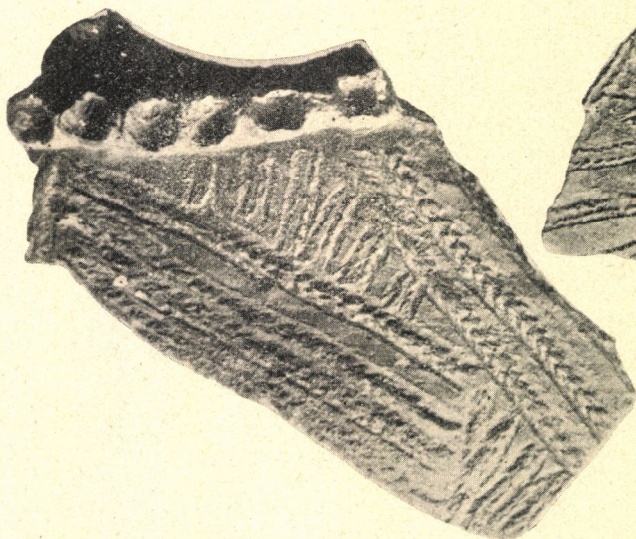
¹⁰ Dr. Rapaics R.: A földművelés legrégebb emlékei Európában. Term. Tud. Közlöny. 1921. évf. 767—770. füzet.

tek szerint. Míg azonban ezen faragványok kétségbevonhatatlanul állítják elibenk a növényi formát, addig a későbbi prehisztórikus korok emlékein inkább csak sejtéseink vannak arról, hogy az edényeken szereplő díszítő elemek között növényi motívumok is akadnak.

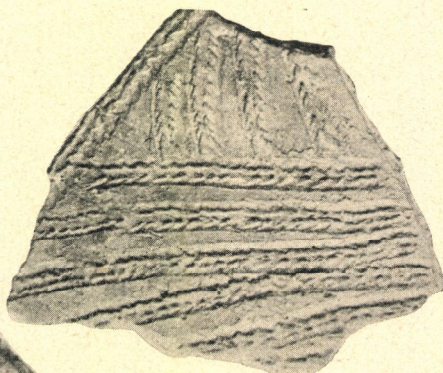
Elsősorban kell felemlítenem a hazai emlékek közül a torontálmegyei, óbessenyői neolith-kori telep edénytöredékei között előforduló analógiát. Meg kell

gabonakalász-ábrázolások (85. és 86. kép). És mert a szarvasi őstelepen sokkal változatosabb és gyakoribb előfordulású a gabonakalász rajza, mint az óbessenyői telepen, világos, hogy e díszítő forma a szarvasi ősembertől került a Körös, Tisza, Maros, Aranka mentén az óbessenyői ősemberhez.

A lengyeli eneolith-leletek között Wosinszky ismertet egy edényt,¹¹ melynek szája alatt ujjbenyomatos minta fut körül,



85. KÉP.



86. KÉP.

említenem, hogy e lelőhely emlékei a szarvasi őstelep emlékeivel feltűnő megegyezést mutatnak. Az egyik edénytöredéken észlelt s az Arch. Ért. 1911. évf. áprilisi számában a 151-ik oldalon, a 14-ik szám alatt közölt díszítést a telep kutatója K. Nagy Gyula csipkézett bordának nevezi. E díszítés teljes hasonmását leltem a szarvasi szappanosi őstelepen a mult nyáron. Vörösszínű mázzal festett, nagyobb edény töredékein találtam, szalagos elrendeződésben e «csipkézett bordákat», melyek azonban határozottan

mely tojásdadalakú levélpárokhoz hasonló motívumokból áll. A Dr. Gustav Kossina által szerkesztett s Lipcsében megjelenő «Mannus» című régészeti folyóiratban Kossina hasonló formát közöl Besszarábiából¹² Hans Müller az újabb kőkor végéről (Mannus 1909. 3—4.

¹¹ M. Wosinszky: Das prähistorische Schanzwerk von Lengyel. Budapest, 1888.

¹² Dr. Gustav Kossina: Der Ursprung der Urfinnen und Indogermanen. Mannus, 1909. Leipzig. Heft 3—4.

Heft), T. Rademacher kölni múzeumigazgató pedig ugyancsak Németország területéről, Fliegenberge vidékéről származó prehisztórikus edényrajzokat közölnek (Mannus 1920. No. 20), melyek fenyőfaágakhoz hasonló formára emlékeztetnek. A fenyőághoz hasonló, egymásba rakott, nyomtatott V betű elemekből összetett díszítés jellegzetes díszítő mintája Európában, sőt azon kívül is az őskori cse-

A boszniai neolith-telepen egy agyagidol fejét díszíti.¹⁶ Trója I. településének emlékei között számos ily edénydíz van.¹⁷ Besszarábiai (Paternyből) edénytöredékeken eme tűlevelű díszítési elemeken kívül megtaláljuk a lengyeli őstelep lomblevélhez hasonló díszítő alakzatát is.¹⁸ A tűlevelű forma a kelet-alpesi cölöpépítmények edénydíszítő stílusában szintén fellelhető.¹⁹



87. KÉP.

repeknek. Ott láthatjuk a svédországi Visbynél lelt kőkori cserepeken.¹³ Ugyancsak Dániában is megtaláljuk.¹⁴ Németországban a szász-thüringiai harangserleg-keramika használja díszítő motívum gyanánt e stílizált tűlevelű formát.¹⁵

¹³ Fornvännen Meddelanden Frank K.: Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien. 1925. Stockholm.

¹⁴ M. Hoernes: Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa. Wien, 1915.

¹⁵ Max Ebert: Reallexikon der Vorgeschichte. Vierter Band. Zweite Hälfte. Berlin, 1926.

A szarvasi kalászrajzok kizárólag edénytöredékeken fordulnak elő magánosan álló vagy pedig mezőkbe rendeződő szalagdíszek alakjában. E rajzok mind vésott díszek, de némely edény-

¹⁶ W. Radimsky: Neolitische Station von Butmir. Wien, 1893. u. 1895.

¹⁷ Hubert Schmidt: Trojanischer Altertümer. Berlin, 1912.

¹⁸ Kossina: Der Urspr. der Urfinnen u. Indogerm. Mannus 1909. Leipzig. H. 3-4.

¹⁹ Georg Kyrle: Jüngsteinzeitliche Funde aus dem unteren Flussgebiete der Enns. Wiener prähistorische Zeitschrift, 1918, 1-4. Heft.

darabon oly tökéletes kiképzésűek, hogy valóságos relief-képet adnak. Különösen egy 18 cm falvastagságú, pereménél sötét, oldalán világosabb barnaszínű, valószínűleg gömbidomú s legalább is 30—35 liter ürtartalmú edény töredékén látni gondos kidolgozásban e kalászrajzokat (87. kép). A peremnél rövid és ferde irányú kalásztágok csipkézett szegéllyé rendeződnek, az edény oldalán pedig

halásztelki, gróf Bolza Géza birtokán levő őstelep eddig felszínre került kalászrajzai kezdetlegesebbek és vázlatosabbak a szappanosi kalászrajzoknál.

Egy két cm falvastagságot is elérő, valószínűleg szintén gömbidomú, vörhenyes sárgaszínű edény peremdarabján a peremtől lefelé induló, elágazó kalászhoz hasonló vésett díszítés van. A kalászrajz itt sokkal határozatlanabb már (88. kép,



88. KÉP.

hosszirányban lefutó kalászrajzok vannak. Vannak edénytöredékek, melyeken csupán vázlatrajzát találjuk a kalásznak, mely akkép készült, hogy a kalászfeszélességének megfelelő két határoló vonalat mélyített, hegyes tárggyal a puha edényfalba a kalázművész s a szegélyző vonaltól befelé vont hullámvonalkákkal jelölte meg a kalász szemek hegyét (88. kép, felső sor, 2-ik rajz). Van olyan kalászvázlat is, melynél csupán a kalász egyik oldalának kiképzését kezdte meg a készítő. Érdekes, hogy a szarvasi szappanosi ősteleptől mintegy 5 km-re eső

alsó sor, 1-ső rajz). A múlt év nyarán a szappanosi őstelepen tartott egy napos kutatásom alkalmával újabb kalászdíszes edénytöredékek kerültek felszínre, melyek formájukkal elütöttek az eddig felszínre kerültektől. Piros agyagmázzal festett, csupán 1 cm falvastagsággal bíró, de legalább is akös ürtartalmú edény darabjai lehettek e töredékek. A legnagyobb darab az edényoldalát alkototta, az edény nyakának egy részletével, melyen harántirányban futó s felrakott szalag vésete által alkotott láncdíz töredéke, alatta pedig (és bizonynyal felette is)

ferde irányban futó, mezőkké csoportosuló vésett rajzok, kalászszerű szalagok láthatók (88. kép). E mintának csaknem tökéletes hasonmása a fentebb említett ó-bessenyői edénytöredék «csipkézett bordáknak» nevezett díszítő rajza. Míg az előbbi rajzok a gabonakalász természetes nagyságát utánozzák, addig az utóbbiak felenagyságúak, valósággal, mintha aprószemű gabonanövény keskeny kalászkái lennének s a szemek kiképzése is hiányos. Mindamelllett igen csinos, tökéletesen a zsinórdíszítés benyomását keltő mustrázatját adják az edénynek. Az előbbi kalászrajzokkal szemben joggal nevezhetni ezeket degenerált kalászrajzoknak.

E kalászrajzok behatódó vizsgálata talán felvilágosítást nyújthat ama gabonafajtákra is, melyeket a szarvasi újabbkőkori lakók termesztettek. Ha a kalászfórmákat szemügyre vesszük, úgy a legszebb kiképzésű kalászrajzok a kétsoros árpa (*Hordeum distichum* L.), vagy még találódobban ennek változata, a csupaszszemű kétsoros árpa (*Hordeum distichum nudum* L.) képét mutatják. Az elágazó kalászrajz viszont a duzzadthasú vagy angolbúza (*Triticum trugidum* L.) ágas kalászu fajváltozatára emlékeztet. Viszont az apró kalászmintájú, zsinórdíszes ornamentációhoz hasonló díszítésű edénytöredékek rajzai ama aprószemű búzafajtát juttatják eszünkbe, melyet egykor az egyiptomiak és a svájci s olaszországi cölöplakók termesztettek.

Az említett gabonafajták hisztórikumára vonatkozólag a következőket említhetni fel. Soms – Laubach szerint a búza és az árpa Közép-Ázsiából Perzsián, Észak-Afrikán át, a Földközi-tengeren keresztül már a palaeolith-korban jutott el a délfranciaországi diluviális őslakóhoz. Robert Forrers legrégibb kenyérnövényül a kölest említi.²⁰ Az árpáról megjegyzi, hogy a kőkorból mindenütt

mint főtáplálék jelenik meg, de mellette ott találjuk a búzát is. A rozs és zab legelső nyomait pedig a bronzkorban lelték. A hatsorosárpa Egyiptomból került Európába. Max Ebert Realexikona szerint²¹ az árpa valószínűleg az eke által művelt legrégibb gabonanövény, mely a *Hordeum spontaneum*-v. *ichnaterum*-tól származik. Az *Encyclopædia Britannica*²² részletesebben foglalkozik az árpa eredetével. Felemlíti, hogy Plinius az emberiség legrégibb táplálékának tartja s a svájci cölöpépítményekben három válfaját találták: *Hordeum distichum*, *Hordeum hexastichum* vagy *nudum* s *Hordeum sanctum*. Ez utóbbi volt a legelterjedtebb s Ceres istennő hajába fonva, azonkívül ókori görög és római érmeken ábrázolva gyakran láthatni. Heer Oswald a svájci cölöpépítményekben csaknem szakállatlan búzakarálásra akadt, melyet *Triticum trugidum*-nak vél. Ennek volna egy változata az ágas kalászu, melyet Plinius is említ.²³ A napilapok közlése szerint legújabbán Langdon oxfordi egyetemi tanár mezopotámiai ásatásai közben, egy szumir házban vörösré és feketére mázolt agyagedényben megszenesedett búzamazvakat lelt, a K. e. IV. évezred közepéről. E búzafajta a *Triticum trugidum*. Langdon megerősíti, hogy a búza őshazája Mezopotámia volt.

Érdekes, hogy a szappanosi gabonakalászkok rajza szintén vörös és fekete-barnás agyagmázás edények töredékein fordul elő, hasonlóan a mezopotámiai gabonatartó-edényekhez. E szarvasi kalászrajzos edénytöredékek alapján tehát a következő végkövetkeztetésekhez juthatni. A szarvasi tiszta neolith-kori, szappanosi és a gróf Bolza-féle halásztelki

²¹ Max Ebert: Reallexikon der Vorgeschichte. Vierter Band. Erste Hälfte. Berlin, 1926.

²² The *Encyclopædia Britannica*. Eleventh Edition. Vol. 3–4. New-York 1911.

²³ De Candolle: Termesztett növényeink eredete. Budapest, 1894.

²⁰ Robert Forrers: Reallexikon der prähistorischen, klassischen und frühchristlichen Altertümer. Berlin, 1907.

östelepek lakói valószínűleg a kétsoros árpát, az aprószemű, továbbá az ágas-kalászu búzát termelhették. A kalászrajzokkal díszített, olykor akós ürtartalmú, díszes edényekben a gabonamagvakat tarthatták s a stilizált s olykor meglepően ügyes és gondos művű, vésett kalászrajzok az őslakók nem közönséges ábrázoló képességéről tanuskodnak. Mindenesetre fejlett művészi érzék s nagy technikai ügyesség kellett ahhoz, hogy ily nehéz növényi díszítő formákat tudjon alkalmazni edényein egy őskori nép. És hogy e formákat gyakran alkalmazza, némi következtetést vonhatni ebből arra is, hogy a szarvasi újabb-kőkori lakók intenzív gabonatermelést folytathattak s e tekintetben Szarvasterülete valóságos termelési góc lehetett az Alföldön, honét talán még exportált is gabonamagvakat, főleg dél felé a Körös, Tisza, Maros, Aranka mentén s talán a Duna révén ez az export átnyúlt a Balkánra is. Tekintettel ama körülményre, hogy sem a hazai, sem a külföldi irodalom — a lourdesi lelet kivételével — kalászrajzos edényekről az őskori leletek között nem tesz említést, a szarvasi leletek, mint egyedülállók, nemcsak a hazai, de az általános emberi művelődés szempontjából is, mint az őskori gazdasági kultúra emlékei, komoly figyelmet és bővebb tanulmányozást érdemelnek.

Krecsmárik Endre.

Az antik mozaikművészeti kutatások újabb eredményei.

Az utolsó évtizedek kutatói fáradoztak legtöbbet az antik mozaikművészet jelentőségének elismertetéséért. *Gauckler*, aki a Daremberg—Saglio-féle Dictionnaire des antiquités grecques et romaines számára a Musivum opus címszót megírta, új fejezetet nyitott. Arra a merész dologra vállalkozott ugyanis, hogy az elődök részletkutatásai és egyes elszórtan található anyagismertetésekre támaszkodva megírja az antik mozaikművészet fejlődésének összefoglaló tör-

ténetét. *Gauckler* élesen elhatárolta a mozaikművészet dekoratív irányváltásainak mesgyéit, s ebbe a skatulyázó rendszerbe nem egy kiváló kutató egész nyugodtan elrendezte a kutatásai területén talált mozaikpadozatokat. Utána senki sem vállalkozott, hogy még egyszer összefoglaló történeti művet írjon az antik mozaikokról, mert ennek, mint azt a kutatók egyöntetűen elismerik, még soká nem jön el az ideje. Ellenben megnövekedett a mozaikismertetések száma; az önálló könyvek és díszkiadások nemcsak egyes gyűjtemények vagy városok, hanem egy-egy tartományon belül tárják már elének az anyagot, bő alkalmat nyújtva a nagy gócpontok vezető szerepének tisztázásához, a mozaikművesség díszítő elemeinek, a mozaik képmezők korszakonként jellegzetessé váló geometrikus beosztásának megismeréséhez, a többi művészi ágakkal való érintkezés minéműsége, s az antik életbe való szerves bekapcsolódásának megvilágítására. Ezek az újabb ismeretesekek és tanulmányok *Gauckler* összefoglalásainak eredményeit több esetben alátámasztották, de sok tételében elvetni vagy módosítani kényszerítették. A mozaikművészet pártolása a költséges műszeret közé tartozott, s egy Seneca vagy Apuleius divatörületnek bélyegezte meg. Az anyag, mivel a musivarius dolgozik, tartós, s így a mozaikalkotás nem rövid időre készül, s a javításokkal pusztulásának gátat lehet vetni. Ezek a körülmények is hozzájárultak, hogy a mozaikművészet egyik hordozója legyen a művészeti konzervatívizmusnak. Az antik díszítő- vagy kisművészet elemeit szívtá fel, változtatta; az újabb dekoratív irányok is otthonra találtak nála, de sohasem forradalmi újítás alakjában. A dekoratív megoldásoknál, a képmezők szakaszokra való beosztásánál és díszítésénél mindig jelen van a nyugodt számítás, a multnak, a klasszikus eredetű ornamentikának a megbecsülése, s időnként való felfrissítése. Ezért nehéz egy-

egy római mozaikpadlót díszéi és beosztása alapján időbelileg meghatározni, s a díszítő elemek eredeti keletkezési helyére azonnal rámutatni, ha a leletkörülmények útmutatásait nélkülözni kell. Erőltetettnek kell tartanunk azt is, mikor egyes mozaikpadlóknak a korát a pompeji falfestészet irányával való kisebb-nagyobb egyezései miatt szűk határok közé helyezik. (V. ö. R. Herbig, *Germania*, IX (1925) S. 138–141, különösen a jegyzetek adatai.)

Jelen alkalommal az antik mozaikművészet egypár kevésbé tisztázott kérdésére szeretnők a figyelmet felhívni az utóbbi évek mozaiktanulmányai alapján. A mozaikművészet bennünket közelebb-ről is érdekelhet, mert Pannonia és Dácia területéről nemcsak egypár mozaikpadlót ismerünk. Oly nagyszámban jutottak ránk ilyen emlékek (természetesen a XVII. és XVIII. században elpusztultakat és az egyszerű darabokat is beszámítva), hogy Pannonia körülbelül 400 mozaikjával a római birodalom provinciái között a nevezetesebbek közé számítható.

I. A mozaikművészet eredete.

A legújabb kutatások alapján szakítanunk kell azzal a régebbi feltevessel, hogy az antik mozaikművészet alapját egész Keleten keressük s hogy az ó-mezopotámiai, különböző színűre égetett agyagpálcikák összerakásából keletkező falburkolásban vagy az egyiptomi régi birodalomban elterjedt emallapocskálal való falinkrustációban az antik mozaikok előfutárait lássuk.

W. Leonhard kimutatta, hogy a keleti falinkrustáció és az antik padló-díszítés között nem áll fenn kapcsolat. (*Mosaikstudien zur Casa del Fauno in Pompeji*. Kül. lenyomat Neapolis II. évf. ből. 60. köv. old.) A mozaik eredeti célja a padló díszítése volt, s a padozatoknál, s azok díszítésénél kell keresni a kirakásos díszítésmódot első feltűnését. A mozaik nem a falburkolás utánzásaként kerül a földre, hanem ellenkezőleg, épp

a falmozaik, mint azt a hellenisztikus és római példák mutatják (pompeji kútfülkék, apszis díszek, kupolamozaikok stb.), csak később tűnik fel, s a padlóról kerül át a falra. (V. ö. Ricci, *Boll. d'arte* VIII (1914) p. 273 seq.; Cecchelli, *Origini del mosaico parietale cristiano*. *Architettura et arti decorative* II (1923) p. 3 sq. e 49 sq.)

Az antik mozaik keletkezésének helye nem Keleten van, hanem klasszikus görög talajon és a szigeteken. (Leonhard id. m. 65. köv. 1.) Az aegaei és mykenaei kultúrában már erősen jelentkezik a padló díszítésére irányuló törekvés. Ennek kétféle megnyilvánulási formája volt. Az egyik, mikor kerek, színes kis folyamkavicsokkal rakták ki a padlót, másik, mikor mészhabarcos síma felületet állítottak elő, s ezt díszítették. Ez a szokás, főleg a kavicsokkal való díszítés vagy padlófestés kimutatható az archaikus kor templomainál is. De a nagyméretű templomépítkezések korában a Kr. e. V. és IV. században a díszes márványlemezekkel való padlóburkolás mellett a kavicskirakásos mozaik háttérbe szorult, s kisméretű helyeken, magánlakásokban, sírépületekben él tovább. Így a langazai tumulus sírkamarájában (*Makridy-Bey*, *Arch. Jahrb.* XXVI (1911). S. 211 ff.), az eretiai sírkamrában (*Vollmoeller*, *Athen. Mitt.* XXVI (1901) S. 340), az Enneakrunos-forrás közelében felásott magánház két szobájában (*Dörpfeld*, *Athen. Mitt.* XIX (1894) S. 507 ff.) és Athénben a királyi kertek mellett ástak ki ilyen mozaikokat. (*Smith*, *Ann. Brit. School at Athens* III (1896–1897) p. 184.) Dörpfeld az általa felásott magánlakás két szobájának mozaikjait, melyeknek a kavicsai meg voltak dolgozva, s a színes kövecskék egyszerű mintát adtak, a legrégebbi görög mozaikoknak tartotta.

Ezek az egyszerű korai mozaikok voltak előfutárjai az olympiai Zeus-templom híres és sokat vitatott színes folyókövecskékből összerakott mozaikjának, mely

keretezett mezőben tritonokat és erosokat ábrázolt. (*Olympia* II. Baudenkm. 10, 180, Taf. CV; *Leonhard*, id. m. S. 70, Taf. V.) *Gauckler* ezt rómaikorinak tartotta, bár csodálkozott, hogy ily kezdetleges technikával és ily kevés mozaikművészieséggel díszítsék épp az egyik legnagyobb, a régi Hellas leghíresebb templomát. (Daremberg—Saglio, Dict. p. 2090.) *Leonhard* a mozaiktechnika és az ábrázolás stilisztikai vizsgálatán át e mozaik korát óvatosan a Kr. e. IV. sz. utolsó évtizedeibe helyezi, messzebb nem megy vele, mint pl. *C. Smith* (id. h. p. 185), de kétségtelen korai volta mellett bizonyít az is, hogy e mozaikot egy köztársaság korába teendő római márványlemezes padozat alatt találták. Ma már nem támaszt többé kétséget az olimpiai Zeus-templom mozaikjának kora a kutatók előtt. Ez a legrégebb alakos mozaik, s közvetlen a Dörpfeld által felásott ornamentális mozaikokhoz csatlakozik. De egy fontos és döntő lépést is látni itten, mely a mozaik művészi fejlődésének lehetőségét rejtette magában, s ez az, hogy az egyes kövecskék már faragva voltak és szabályosan voltak összetéve, mint azt legjobban a triton szeménél lehet látni.

A folyamkavicskákból kirakott mozaik gyorsan terjed.¹ Egyszerű geometrikus mintákkal fordul elő az assosi templomban (*Papers of the Archæol. Inst. of America, Classical Series* I (1882), p. 83, pl. 7; II (1898), p. 69; *Leonhard*, id. m. S. 73, Abb. 14—15), prienei padozatokon (*Wiegand-Schrader*, S. 303—304). Olbiában a város IV. kultúrrétegéből egy előkelő ház peristylumának mozaikjain előfordulnak griffek és más állatok is, me-

lyek párosan palmetták mellé vannak felállítva, s a geometrikus ábrázolás sem marad el. (*Pharmakowsky*, Funde in Südrussland im Jahre 1903. Arch. Anz. XIX (1904) S. 104, Abb. 3; *Isvestija* XIII (1906). XI. tábla, 22—25. ábra.) Sorozatunknak az előbbi déloroszországi olbiai mozaikok némelyikével hasonló értékes gyarapodását — főleg ami az elterjedést illeti — jelenti a durazzói mozaik, melyet *Praschniker* tárt fel. (*C. Praschniker*, Muzakhia und Malakastira. Öst. Jahreshefte XXI—XXII (1922), Beibl. 203—214 Abb. 112—113.) Ez utóbbi töredékes mozaik ábrázolását apuliai vázlatképek nyomán könnyű kiegészíteni (*Gerhard*, Apul. Vasen T. I; *Praschniker*, Abb. 124); egy női mellkép virágkehelyből nő ki, s kétoldalt szép vonalú virágindák veszik körül. E vázák kora Kr. e. 340—300 közé tehető. (*Furtwaengler-Reichold*, Text z. T. 10. S. 88—90; *Pagenstecher*, Unteritalische Grabdenkmäler S. 5 ff; *Pagenstecher*, Exp. Sieghis II, 3, S. 5 ff.) *Praschniker* óvatosan mozaikunk korául a Kr. e. III. sz. első felét nevezi meg, s így fiatalabb, mint az olimpiai mozaik. De a kettő közt van egyezés; ugyanaz a technika, ugyanolyan színű kövecskék vannak felhasználva, s mind a kettőnél fekete alapon jelenik meg az ábrázolás, csak a stílusban van eltérés. Ez utóbbi a mozaikok lótusz palmettáinak ábrázolásán tűnik fel; az olimpiai szigorúbb, a durazzóin szabad, természetes formákat visszaadó indákat látunk. *Praschniker* szerint olyan a viszony köztük, mintha a fiatalabb attikai vázák palmettáit az apuliai díszedényekével hasonlítanánk össze.

Az antik mozaikművészet eredetének vizsgálatánál azonban szerintünk nem szabad figyelmen kívül hagyni Szicília és Magna Grecia magas és sok tekintetben az anyaországgal szemben eredetileg adó kultúráját sem.

A mozaikművészet egyik legkorábbi és legértékesebb irodalmi bizonyítéka is Sziciliát említi. Arra a pompás dísz-

¹ *Whitaker*, Motya a Phœnician colony in Sicily. London 1921. p. 198. említ egy peirausi hasonló mozaikot, s idézi Cornish, Dict. Greek and Roman Antiquities p. 242. Mivel ez utóbbi idézett műhöz nem tudtam hozzájutni, s így nem sikerült meggyőződnöm a mozaik korai voltáról, csak felemlítésére szorítkozom.

hajóra gondolunk, melyet II. Hieron küldött Syracusából III. Ptolemaiosnak ajándékba, s melynek díszítését az Illiasból vett jelenetek ékesítették, mozaiktechnikával előállítva. (V. ö. *Leonhard*, id. m. 62.; *Rodenwaldt*, Röm. Mitt.) A mozaikok mesterének nevét az irodalmi hagyomány nem őrizte meg, mint azt a hajó készítőjével tette, ki korinthusi görög volt. Egy helyi virágzó mozaikművességgel kell itt számolnunk, s a szicíliai emléanyag mellőzése miatt *Leonhard* (id. m. S. 63) téves következtetésre jut, mikor a mozaik készítőjében az anyaországból behívott görög munkást keres.

Sziciliában ugyanúgy megvolt annak 2 lehetősége, hogy a mozaikművészet felvirágozzék az anyaországtól függetlenül is. *Onorio Fasiolo* a mozaikművészet eredetét egyenesen Sziciliába helyezi. (*O Fasiolo*, I mosaici d'Aquileia. Roma, 1915. p. 13—39.) Nem érdektelen megjegyezni, hogy *Hittorff* már 1851-ben helyes úton járt, mikor egy általa Selinusban felfedezett geometrikus mintákat ábrázoló stukk templompadozatról megjegyezte, hogy az ilyen festett stukk padozatok úgy itt, mint másutt is, a mozaik technika előzői, s a nyomukba jövő mozaikpadozatok az ilyen stukk padozatok díszítőelemeit folytatják tovább. (*Hittorff*, Architecture polychrome chez les grecs. Paris 1851. p. 429; *Fabia*, id. m. p. 35 seq.) Szicília és Magna Graecia területén jelentkeznek először az olyan mozaikpadlók, melyeknek geometrikus és architektonikus díszítőelemei a nagy templomok festett terrakotta díszait tüntetik fel; ilyenek Görögországban csak a római korról tűnnek fel, s a római császárkor mozaikművészete az egész birodalomban meghonosítja Magna Graecia közvetítő szerepét a durazzói mozaikon is kimutathatjuk, mely az apuliai vázaképekkel áll szoros kapcsolatban.

De szicíliai talajon is ugyanazt a fejlődési utat tette meg a mozaik a festett stukkó templom-padozatoktól a már-

vány szemcsés megjelenéséig, mint az anyaországban és a szigeteken. Színes folyamkavicsokból előállított mozaikpadlók ismeretesek Motya szigetéről. (*Pace*, Gli scavi di Motyia. Ausonia X (1921) p. 9, fig. 5; *Whitaker*, Motya a Phœnician colony in Sicily. London, 1921. p. 194, fig. 24 A—B; *K. Lehmann-Hartleben*, Arch. Anz. XLI (1926) S. 183, Fig. 24.)

Ezek a keret hullámdísz, mean-der, palmetta képezi, a képmezőt küzdő állatalakok és rombuszokkal telt mezők töltik ki, fekete alapon fehér kövecskékkel adva vissza az ábrázolásokat. Motya helyi kutatója, *Whitaker* a mozaikok korát a Kr. e. V. század második felébe helyezi, vele szemben *Lehmann-Hartleben* a Kr. e. III. sz.-ot nevezi a mozaik korául, mely szerintünk, ha a *Whitaker* megállapításait és ásatásait nézzük, túlkésői datálás, s helyesebb a IV. század második felébe való helyezése.

A mozaikművészet eredetének kérdése — mint a fentiekből kitűnik — ma sem tekinthető lezártnak. Egypár új leletre van még szükség, hogy a mozaik első jelentkezését pontosabb helyhez köthessük, s Görögországot vagy Sziciliát tegyük meg a mozaikművészet kiinduló helyének.

Görög talajról a padlómozaikok dívata Nagy Sándor hódításai révén új virágzásra jutott. Elvándorolt Antiochiába, Alexandriába és Pergamonba is. Egy másik úton, II. Hieron ajándéka révén a syracusai készítmény jutott el III. Ptolemaios udvarába, mint hajódíszítés, s hogy ez utóbbi révén is megkedvelték ezt a technikát, arra világosságot derít az a hagyomány, hogy IV. Ptolemaios már Alexandriában készíttetett olyan díszhajót, mely *ἄντρα*-szerűen mozaikinkrustációval volt ékes, s ezzel akarta felülmúlni II. Hieron ajándékát.

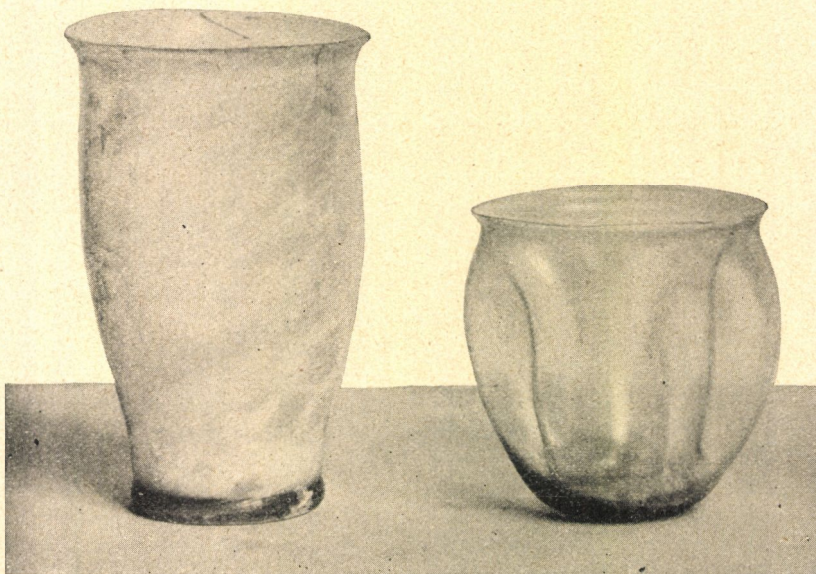
A mozaik ily elterjedése nagyban hozzájárult továbbfejlődéséhez. A keleti pompás szőnyegdivat egyengette elter-

jedése útját, Kelet értékes színes drágakövei, Alexandria fejlett üveggyártása voltak szükségesek ahhoz, hogy ez az anyagban élő művészet a nagy elveszett görög festészetnek ha nem is teljesen hű, de sokat pótló tükre lehessen. (V. ö. *Ippel*, Pompeji 1925; (Seemann ber. Kunststätten 68) S. 142 f.) A folyamkavicsos mozaiktól hosszú volt az út, míg a foko-

pez a hellenisztikus és a későrómai mozaikművesség közt, s a festészettől függetlenül magára hagyatva, mutatja, mint volt képes az eredeti hagyomány századokig fennmaradni. (V. ö. R. *Herbig*, Mozaik im Casino der Villa Borghese. Röm. Mitt. XL (1925) S. 295—296.)

Róma, 1927 március.

Nagy Lajos.



89. KÉP. DUNAPENTELE.

90. KÉP. SZOMBATHELY.

zott színesség és finomvonalas rajzok által a delosi tigrisen lovagló Ámort ábrázoló (M. *Bulard*, Mon. Piot XIV (1907) Tav. XIV; *Leonhard*, id. m. Abb. 6), a Pompejiben talált samosi Dioskurides mozaikjaiig (*Bieber-Rodenwaldt*, Arch. Jahrb. XXVI (1911) S. 7. ff.), vagy a palermói Nagy Sándor vadászatát ábrázoló mozaikig eljuthatott (*E. Gabrici*, Monumenti antichi, XXVII (1922) tav. III. p. 193 seq.).

De görög talajon még tovább is megmaradt a nyoma a korai technikának pl. az olympiai római thermákban. (*Olympia* II. Taf. 107.) Egy ilyen darab hivat ké-

A M. Nemzeti Múzeum legújabb római üvegszerzeményei.

A magyar régészeti kutatásnak és irodalomnak egyik mulasztása, hogy a római életnek közhasználati tárgyait évtizedeken keresztül nem méltatta kellő figyelemre; a helyett, hogy történelmi, topográfiai, sőt stíluskritikai szempontból is felette fontos, a reálarchaeologia körébe tartozó, különféle anyagú tárgyak és leletek ismertetésével, azoknak egymás kor meghatározása szempontjából is rendkívül kíváncsot egybevetésével foglalkoztunk volna, a sokszor nem is hazai

eredetű, de művészettörténeti szempontból vizsgálható emlékekre vetettük magunkat. Nem törődtünk az igen becses pannoniai mázas agyagedényeinkkel, terra sigillátaink — néhány tiszteletreméltó kivételtől eltekintve — csak legújabbban jutnak hozzá a szakszerű feldolgozáshoz.

Így van — egyebek között — pannoniai üveg emlékeinkkel is. Ez alkalommal római gyűjteményünk különálló legújabb (1926–27. évi) üvegszerzeményeinek képeit mutatjuk be:

89. kép. *Pohár*, mérsékelten kidomborodó hassal, kihajló széllel vékony fehér üvegből. Magassága 12,6, szájának átmérője 7,9 cm. Felső része egy helyen elrepedt. Lelőhelye *Dunapentele*.

90. kép. *Pohár*, feltűnően vékony üvegből. Alacsony, bögreszerű, oldalán egymástól egyenlő távolságra négy behorpadás, szélének kis pereme kissé kihajlik. Törékeny finomságához képest feltűnően ép állapotban van. Magassága 8, szájának átmérője szintén 8 cm. Lelőhelye *Szombathely*.

91. kép. *Pohár*, félgömbalakú, kihajló keskeny szájperemmel fehér üvegből. Magassága 6, felső átmérője 9,5 cm. Lelőhelye *Ószöny*.

92. kép. *Pohár*, bögrealakú, kihajló, belül csatornaszerű széllel. Üde világoszöld színű. Oldalán egymással szemben négy-négy és egy-egy mélykék színű üvegcsépp van. Kitűnő állapotban levő elsőrendű példány. Magassága 6,8, felső átmérője 7,4 cm. Lelőhelye *Ószöny*.

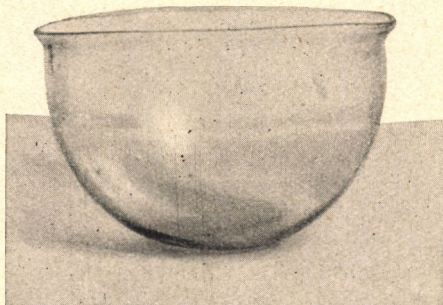
93. kép. *Palack*, talp nélküli, nyomott gömbalakú testből finoman felszökellő nyak nő ki, amely felül tölcsészerű, tagolt szélű szájban végződik. Feneke közepén, belül kúpot alkotva, benyomott. Testét nyak alatt kiindulva ferdén vezetett finom rovátkolás díszíti. Szemcsésen szép sárgászöld színű. Magassága 14,2, szájperemének átmérője 5,5 cm. Lelőhelye *Ószöny*.

94. kép. *Palack*, talpnélküli, felfelé kiszélesedő, majd hirtelen visszamenő

testtel, karcsú nyakkal és tölcsészerű, tagolt szélű szájjal. Testét nyolc, merőleges irányú behorpasztáson felül az előbbi palackhoz hasonlóan ferdeirányú rovátkolás díszíti. Feneke szintén kúpszerűen benyomott. Magassága 19,5, szájperemének átmérője 7,3 cm. Szemcsésen világoszöld színű. Lelőhelye *Ószöny*.

Utóbbi négy üvegedény az elmúlt télen az őszyi castrummal kelet felé közvetlenül határos 24 holdas szántón évtizedes szokás szerint végzett «rendszeres» dúlások alkalmával került egyéb feltűnően érdekes emlékekkel együtt felszínre, az őszyi nagy kereskedelmi «forgalomból» azonban mindössze e négy üvegtárgy került a Nemzeti Múzeumba.

Paulovics István.

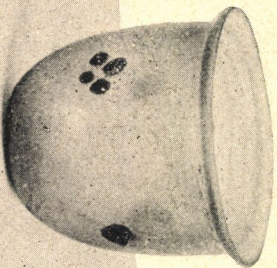


91. KÉP. ÓSZÖNY.

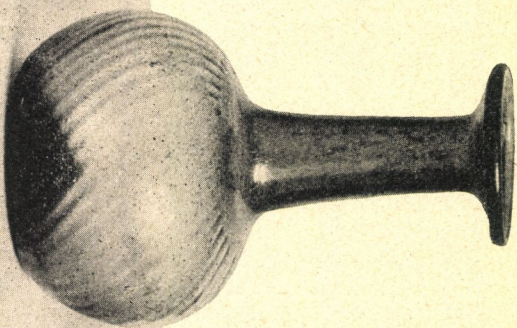
A kisárpási római telep.

Győrmegeye nyugati határán a Rába és Marcal szűk közében fekszik az alig néhány házból álló *Kisárpás* község, amelytől északra feküdt egykor a Szent Jakab monostor s áll ma is a részben erősen átépített, de most is igen figyelemreméltó kéttornyú apátsági templom.

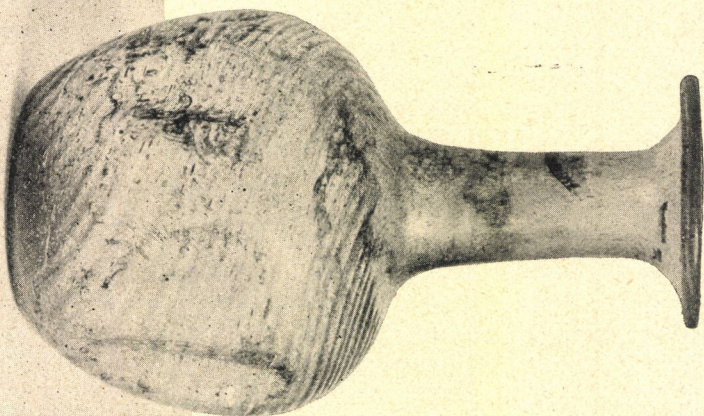
A községtől délre a Rába mentén minduntalan kőfalakat súrol az ekevas, római lakótelep falaiából fejt követ a lakosság, mióta 1911-ben a bakonybéli apátság nagylelkűen felparcellázta a területet. Többektől hallottam a helyszínén, hogy



92. KÉP.



93. KÉP.
ŐSZÖNY.



94. KÉP.

1911-ben a Rába-töltés mentén sok helyen még embermagasságú falak meredeztek ki, s lapályos helyről lévén szó, az üregeket töltötték ki máshonnan hozott nagymennyiségű földdel, s így a falakban — szerencsére — nagyobb rombolást nem végeztek.

A falucska kis temetőjétől délre viszont egészen a Marcalig húzódó «Kőhid»-dűlőig terjedő dombos területen, római sírmezőn az elmúlt nyáron és télen (megállapításom szerint először és remélhetőleg utoljára) építő-anyag szerzése céljából végzett «ásatások» folyamán rengeteg sírt dúltak fel. A dúlások hírére dr. Lovas Elemér győri szt. benedekrendi tanár, Győrmegye történeti és régészeti emlékeinek kiváló kutatója ki is ment a telepre s igyekezett a minden szakértelem nélkül végzett — hivatlan gyűjtőktől és kereskedőktől körülvett — ásatásokból a még menthető megmenteni, s szép emlékekkel, többek között országos jelentőségű bronz sernium-veretekkel gazdagította a győri főgimnázium régiséggyűjteményét. Az ő jelentéséből tudjuk, hogy nagyon sok, a Kr. u. IV. századból való kő- és téglasírra bukkantak, s a sírok gazdag mellékleteire nézve elég tudnunk azt, hogy egyebek között öt faládika művészi trébelésű bronzlemezeit emelték ki.

A Magyar Nemzeti Múzeum ezen elszomorító eseményekről csak a tavasz folyamán értesült, mire f. é. március 21-én e sorok írója ki is szállt a községbe s bőven volt alkalma a vetések miatt már beszüntetett dúlások nyomait megismerni s meggyőződést szerezni a felől, hogy az irodalomban alig ismertett telep feltétlenül nagy figyelmet érdemel, s annak rendszeres tervszerűséggel végrehajtandó kutatása az intéző körök és a hazai régészettudomány legelsőrendű kötelességei közé tartozik.

A véletlen folytán, kereskedői úton, a Magyar Nemzeti Múzeum római gyűjteményének is jutott a kisárpási dús aratásból. Alábbiakban ezen tárgyakat igyekszem röviden ismertetni:

Bögre, érdes felületű szürke agyagból. Karcú alsó részből kiindulva erősen kidudorodik, majd hirtelen visszamenve keskeny kihajtott peremű és széles szájba megy át. Magassága 9,7 cm. (95. kép.)

Kancsó, a bögrével teljesen egyező anyagból; egyszerű talp, ovális testtől bemélyülten elváló arányos nyak, kettős peremes száj kiöntővel. Egyszerűen lemenő, formátlan fül. Magassága 23 cm. (96. kép.)

Csésze, agyagból, vázaalakú, karcúan finom talpból kehelyszerűen nő ki, erősen kihajtott öblös széllel. Széle alól egymással ellentétesen egy-egy — felül két barázdával díszített — szalagszerű fül hajlik le a törzs közepéig. A fülek alsó tapadási pontjai között ujj-feltolással előidézett egysoros pikkelyszerű dísz látható, amely felett a nyakrészén a fülek alatt ötvonalas dísz fut körül. A nagy figyelemre méltó edényt ezenfelül a negyedik századi különleges, jelen esetben üdén sárgásbarna, fényes máz díszíti. Magassága 9,5, öblének átmérője pedig 11,5 cm. (97. kép.)

Mécses, szürke agyagból, beöntő- és égő-nyílása körül kiemelkedő peremmel. Hossza 10,1 cm.

Üvegkancsó, széles, alul a középen üres talpát rövid átmeneti rész köti össze az alul hirtelen kidudorodó, majd felül lassú átmenettel hosszú finom nyakká fejlődő testtel. A törzs merőleges irányban haladó és finoman kiemelkedő rovátkolással díszes, nyakát a vékonyba való átmenetnél gyűrű ékíti, lendületesen kiszélesedő, fent tölcséalakú szájának tagolt pereme alatt szintén gyűrű fut körül. Szalagszerű, kívül rovátkolt díszű széles füle a törzstől kiszélesedően kiindulva merőlegesen tör felfelé és háromszoros lendületes behajtással kapcsolódik a száj pereméhez. Színe üdén és áttetszően világoszöld, talpa részben hiányos és töredezett. Magassága 30, szájának átmérője 8,8 cm. (98. kép.)

«Könnypalackocskák», madáralak, merőlegesen felfelé nyúló (megtört és be-



95. KÉP.

96. KÉP.
KISÁRPÁS.

Budapest, Nemzeti Múzeum.

97. KÉP.





98. KÉP.

KISÁRPÁS.

Budapest, Nemzeti Múzeum.

99. KÉP.

repedt) nyakkal, egyszerű peremű szájjal. Hegyes vége alul letört. Magassága 9'5 cm. (99. kép.)

Csengő, kolompalakú, bronzból. Téglátmetszetű, lefelé kiszélesedő. Függesztojének felső része, valamint nyelve hiányzik. Magassága 10'6 cm.

Gyermekkarperec, bronzból, abroncs-

szerű, külső oldalán vésett zeg-zugos ornamentika. Végei letörtek. Átmérője 4 cm. (100. kép 1.)

Ugyanaz, bronzból, külsején cik-cakos ornamentika, huzalba átmenő végei egymásra csavartak. Átmérője 3'9 cm. (100. kép 2.)

Ugyanaz, bronzból, külső oldalán vésett



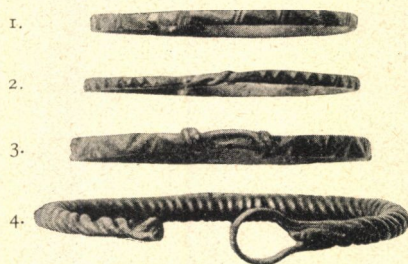
zeg-zugos ornamentika, végei huzalba átmenve egymásra csavarodnak. Átmérője 4'3 cm. (100. kép 3.)

Ugyanaz, végei felé vékonyodóan csavart bronzhuzalokból, egyik végén karika, a másikon kampó. Átmérője 4'8 cm. (100. kép 4.)

Fibula bronzból, T alak. Hossza 9 cm.

Ugyanaz, szintén bronzból, T alak. Hossza 7'3 cm.

Figurális bronzlemezék faládikáról. Két darab, trébelt technikával készített kis bronzlemez.¹ A ládikát esetleg egyéb



100. KÉP. KISÁRPÁSI SÍRLELET.

Budapest, Nemzeti Múzeum.

ábrázolásokkal együtt a múzsáknak névvel megjelölt alakjai díszíthették. A Nemzeti Múzeumba csak kettő került, mégpedig Clionak és Euterpenek, a történetírás, illetőleg a muzsika és a lantos költészet múzsáinak az alakjaival. (101. kép.)

Álló téglalakú lemezek ezek, meglehetősen megrongált állapotban. Az egyik lemez (Clio) felső- és jobbszéle trébelt pontokkal díszített kidomborodó és simán bemélyülő külső kereten belül szabályos nagyobb és ezen belül vonalszerű apróbb gyöngysorból álló szegéllyel van ellátva. A baloldalon a külső keret, alul pedig mindkettő letört. Az Euterpe-lemezen a külső szegély teljesen, a belső is a jobboldalon s alul rész-

ben letört. Mindkét lemezke helyenkint átlyukasztódott.

A bekeretezett mező közepén egy kidomborodó vonallal jelzett talapzaton áll a múzsza, a fejtől balra és jobbra elosztva a megnevező felirat:

CL IO, illetőleg: EVTE RPE.

Clio alakja a képsíkban jobblábán áll, ballábát hüvelykujján tartva kissé oldalt húzza. Dereán övvel átkötött hosszú chitont visel, balvállán egy köpeny, vagy inkább egy kendő fekszik, amelynek egyik vége a jobbkarja alatt előre húzva és a bal alsókaron átvetve lóg le, miközben vonalkeretes és tojássoros díszítését megfigyelhetjük. Koszorúval és szarvszerű tollakkal ékes fejét balra fordítja, úgy hogy csak arcélét láthatjuk. Bal alsókarját felemeli s kezében kétsodrású, félig nyitott papirtekercset tart, míg lefelé kinyújtott jobbkezeiben írószerszám látható.

Euterpe szintén a képsíkban, de bal lábán áll, míg a jobb térdét húzza egy kissé fel; úgy ebben, mint a jobbra fordított, szintén arcélát mutató koszorú- és tolldíszes fejével Clionak megfelelő ellentettje, egymás kiegészítésére rendelt díszek. Sajátságos, pikkelydíszes, övvel ellátott hosszú chiton fedi testét, a chitonra hátul egy gallér borul, amelynek felkunkorodó sarkai alul harmónikus rajzolatot képeznek. Úgy könyöktől felemelt bal kezében, mint pedig leeresztett, de könyöknél behajlított jobbujában egy-egy *libia*-t tart, amelyek közül a balkézben levő hosszabb és kétbillentyűs, míg a másik rövidebb és csak egybillentyűsnek (*tibiae impares*) látszik. A tibiaák, gyűrűtagos kiképzésükből ítélve, csontból faragottakat utánoznak.

A veretek, amelyeknek méretei Clionál 5'5—4 cm., Euterpenél pedig 5—3'5 cm., technikailag megegyeznek az ismert hazai lelhelyű ládikák vereteivel,² amelyeknek legnagyobb része egy előállító műhelyre

¹ A lemezek eladója több lemezeknek a megszerzését ígérte, sajnos, eddig nem jelentkezett.

² Felcsúth, Lovas, Pécs: Rómer, Arch. Ért. 1876. 176., Hampel, Arch. Ért. U. f. I. 142.



101. KÉP. KISÁRPÁSI SÍRLELET.

Budapest, Nemzeti Múzeum.

vagy gyárra vezethető vissza. Így Engelmann (idézett helyeken) a pécsi és a felesúthi scriniumokról mondja, hogy egy gyárból kerülhettek ki. Ehhez a megállapításhoz óhajtanám hozzáfűzni ezen most ismertetett két újabb lemezkénket azzal, hogy mint kétségbe nem vonható tényt állapítsuk meg e két kis lemeznek és a felesúthi scriniumnak igen közeli rokonságát, egy helyen készült voltát.

A felesúthi scrinium előlapja ugyanis a fedelén levő és kérdésünk szempontjából kevésbé fontos egyéb alakokon kívül egy-egy négyszögben *Thalianak* és *Melpomenének* névvel ellátott alakját is viseli. A lemezek a kisárpásiaknál nagyobb

bak (magasságuk egy gyöngysoros kerettel 7,2 cm.), az egyik az előlap felső részén a kulcslyuktól balra eső, míg a másik



102. KÉP. BRONZLEMEZKE A FELCSÚTHI LÁDIKÁRÓL.

Budapest, Nemzeti Múzeum.

Fenek-pusztá: Lipp, Arch. Közl. XIV. 148., Hampel, Arch. Ért. U. f. VI. 253.

Császár: Hampel, Arch. Ért. XXII. 38.

Supka, Röm. Quartalschrift 1913. 162.

Dunapentele: Engelmann, Arch. Értesítő XXVIII. 238., Röm. Mitth. XXIII. 349.

Supka, i. h. 162.: Volbach, Metallarbeiten d. chr. Kultes.

Mainz, 1921. 22.: Volbach, Kultgeraete d. chr. Kirche. . .

Mainz, 1925. 26.

Magyarország: Supka, A. Ért. XXXIV. 11.

az előlap alsó sorának jobbra eső utolsó (negyedik) négyszögét alkotja. Az alsó sor másik három mezejét, valamint a felső sornak a kulcslyuktól jobbra eső négyszögét két bacchász és két bacchász nő alakja díszíti. E négy lemez tehát együvé, az alsó sorba való, technikai kivitelre nézve is megegyeznek egymással, a műsákhöz viszonyítva ugyanis elnagyoltaknak mondhatók, de fenntartásuk is más, mint a két műzsa-lemezé, t. i. valamennyi behorpasztott, míg a műsáknál ennek semmi nyoma sincs. A két műzsa-lemezke tehát — egyéb, itt részletezni nem óhajtott kétségtelen technikai bizonyítékok szerint is — elkerült később egymás mellől, az egyik elcserélődött az egyik bacchász-lemezzel. A két műzsa a ládika előlapjának felső részét díszítette eredetileg a kulcslyuktól balra és jobbra.

Így lesz talán érthető, hogy Kisárpásról is csak két műsának a lemezeit nyertük, mindamellett még feltevésnek sem merem megkockáztatni azt, hogy úgy a felsőthi, mint a kisárpási esetben a műsák sora nem folytatódott volna. Kélemes meglepetésül szolgálna, ha a biztos tudomásom szerint avatatlan kezekben levő kisárpási ládika-veretek közül a mi műsáink sorozata teljessé válna. Nem lehetetlen azonban, hogy egy-egy ládikánál egyéni ízlés szerint csak az előlapon ékeskedett két-két műzsa.

Ami azonban a felsőthi és kisárpási műzsa-ábrázolások egybevetésénél mindennél felőtlőbb, az az eredetnek, a gyártó keznek, vagy még inkább a tervezőnek azonossága. Miként a 102. képen közölt *felsőthi Thalia*-lemezkének a *kisárpási Clío*-val való összehasonlításából látjuk, a témabeli felfogástól, az alaknak és felírásnak megrajzolásától kezdve stílusbeli felépítésen és azonos technikai kivitelén át a legaprólékosabb részletekig ugyanaz az elgondolás és kivitel, hogy úgy mondjam ugyanaz a schema jellemzi a lemezeket.

Mindenesetre ezen kis lelet is követelő jelentőség arra nézve, hogy felettte értékes és érdekes feladat lenne az összes ismert

és nem ismert idevágó provinciális emlékek ismertetése kapcsán a velük együtt előkerült leleteknek és azok körülményeinek, valamint a lelőhelyek historikumának szigorú figyelemmel tartása mellett a származási, készítési hely kérdését egy kissé előbbrevinni. E mellett az egyes ábrázolások, jelenetek művészettörténeti megítélésének és eredetének számtalan problémája is közelebb jutna a megoldáshoz.

A kisárpási sírok, illetőleg leletek korának megállapítása szempontjából is megemlítem, hogy a tárgyakkal együtt behozott, többé-kevésbé rossz fenntartású kilenc darab kis bronzérem mind a Kr. u. IV. századból való, így a 330 és 337 között vert Urbs Roma, Nagy Constantinusnak és utódainak rossz fenntartású pénzei, egy Nagy Constantinus emlékére vert érem és végül I. Valentinianus (367 és 375 között vert) kis bronzja.

Nehéz lenne megállapítani, hogy a fent leírt tárgyak mennyiben tartoztak együvé, az azonban kétségtelen, hogy mindannyi sírlelet, s valószínű, hogy a helyszínen jártamkor többször emlegetett (akkor már Bognár Márton kisárpási épülő háza mellett *darabokra tört*) Bognár Márton szántóföldjén (2521/2. sz.) lelt *kőkoporsó* tartalmának egy része (az üvegkancsó, edények, a bronzlemezek) is tárgyait között van. A koporsóban lelt épebb *scrinium*-veretek — mint említettem — Győrben vannak.³

A Magyar Nemzeti Múzeum Barátainak Egyesülete nagylelkű ajándékából gyarapodott gyűjteményünk az ismertett emlékekkel.

1927 április 4. Paulovics István.

Kisárpási domborműves *scrinium*-lemezek.

1926 aug. 16-án Kisárpásról (Dombföld) telefonon jelentették a győri bencés

³ Legujabban sikerült három más kisárpási ládikának feltűnő szépségű és a maguk nemében *egyedülálló* veretei mellett e műzsa-díszes ládika vereteinek egyéb részeit is a M. Nemzeti Múzeum számára megszerezni.



103. ΚΕΡ.



104. ΚΕΡ.

gimnázium múzeumánál, hogy egy római kősírt találtak Bognár Márton gazda szántóföldjén. A sírt hatósági őrizet alá helyezték és szakszerű feltárására kértek fel. A munka elvégzésére azonnal kiutaztam. Kisárpás, mint római lelőhely, nem volt ismeretlen előttem. Hosszas kutatásaim eredményeként mind világo-

felbontva találtam. A föld gazdája kissé megbolygatta a sír belsejét is, sajnos, éppen a ládikára akadt kutatása közben. A kezeügyébe akadt deszkácskát (körtefa?) kiemelte és a rajt levő bronzlemezt ügyetlenségében több darabra törte. A ládika többi részét már magam vettem ki. Ez a sír lábfelelől eső bal sarkánál,



105. KÉP.

sabban láttam, hogy itt kellett feküdnie Mursellának. Itt vitt át a római út Szombathely, Gráz irányában Győrből és most itt találták a IV. század közepéről való sírt.

A sír feltárásának és a leletek részletes ismertetésétől itt eltekintek. Csak egy bronzlemezekkel borított ládika ismertetését szabadjon hoznom.

A sírt, minden hatósági őrizet ellenére,

egy kis mázas korsó mellett feküdt. A már kivett lemez is, az általam kiemelték is trébelt domborművekkel ékesek. Mindhárom ugyanazon ládafelületet díszítette, úgyhogy a korábban kivett, öt képpel díszített lemez volt legfelül, a másik két lemez, teljesen egyforma kivitelben, egymás alatt (103. kép).

A lemezek közül a legfelsőn található képek ismert motívumokat ábrázolnak.

A középen levő, kerek mezőben elhelyezett Niké koszorújával és pálmalevelével, a római pénzeken gyakori ábrázolás. Hasonlóan pénzekről közismert a rohamállásban levő lándzsás vitéz és legyőzött ellenfelének képe is. A harmadik páros ábrázolás szintén előfordult trébelt bronzlemezen. Supka Géza egy állítólagos magyar lelőhelyű bronzlemez ismertetésénél részletesen hozza ezt a képet, Bellerophon

dolgozású. E lemez képei négyyszöges, gyöngykeretű mezőn elhelyezett körös gyöngykereten belül vannak. Az egész lemez hossza 31,5 cm, szélessége 8 cm. (104. kép).

Másik két lemezünk teljesen egyforma. Mindegyiket négy kép díszíti, azonos sorrendben, megegyezően. A képeket tojás-soros keret négyyszögben veszi körül.

A képek értelmezése analógiák és



106. KÉP.

és Chimaira küzdelmét.¹ Képünket ha összevetjük a Supkától ismertett nemzeti múzeumi lemezek képével, eltérést találunk köztük. A ló ugyan «galop volant» állásban van nálunk is, de nálunk a Pegazus szárnya jóval nagyobb, Bellerophon előre néz és nem az állat testéig érő lándzsa van Bellerophon kezében, hanem csak valami rövid, egyenes rúd-darab, melynek az állat teste felé folytatása nincs. Az állat hátából kinövő, tüzet okádó kecskefej kissé elnagyolt ki-

szakkönyvek hiányában nincs módunkban. Az eddig ismertett magyarországi lemezekkel nem egyeznek.

Az első képen egy jobblábán álló, derékig mezítelen nőalak látható balról. 105. kép. Kissé balra fordul. Jobbkezét kampósbottal (pásztorbot?) való ütésre emeli, balkezevel egy előtte álló, vállán köpenyt tartó fiú hajába kapaszkodik. A fiú guguló állásban jobbkezevel szintén kampósbotot és szőlőfürtöt tart, balkezevel a nő dereka felé nyúl, mintha ruháját akarná letépni. A nő és a fiú közt, illetve a fiú feje fölött a nő ruhájának egy része

¹ Arch. Ért. 1904. XXIV. 11. 1.

lebeg. A fiú mögött gyöngytagozatú szőlővessző, kacsal és szőlőfürttel megrakva tölti ki a különben is szűk teret. Az alakok lába alatt kiemelkedő vonal jelképezi a földet. Így látjuk ezt a többi képen is.

ábrázolt kedves mozdulattal emeli, mint ha a fürt elfogadásától vonakodnék." Balkezevel lefelé fordított thyrsosra támaszkodik. A két alak közt díszes oszlop áll, tetején formás váza látható.



107. KÉP.

A második kép mezején szintén két alakot látunk. (106. kép balról) Balról egy jobbra lépő, ruháját vállán vivő mezítelen alak. Jobbjában felfelé tartja kampós botját, balkezét előre tartja és szőlőfürtöt nyújt az előtte álló, nagy részben mezítelen nőalaknak. Ez ballábán áll, jobblábát keresztben átveti a bal elé. Jobbkezét feje fölé, a későbbi korokban sokszor

A harmadik kép alsótestén ruhás, szakállas férfit mutat jobbról, az első kép fiújához hasonló helyzetű fiút balról. (106. kép jobbról) A fiú csípőjét ruha takarja s ez balkarján átvetve csüng alá. Jobbkezével válla fölött kampósbotot tart. Fölötte szőlő. Balra lép, de fejével visszafordul a mögötte álló férfi felé. Ennek jobbkeze szintén fel van emelve valami

szőlőfürtféle tárgy felé, köpenyvel és le-
lógó díszes szalaggal fődött balkezeben
tálacska tart. Fejével a tálacska felé
fordul és úgy tűnik fel, hogy szőlőt szed
bele. A férfi jobblábán áll és az előbbi
kép jobboldali nőalakjához hasonlóan
veti át lábát. A két alak közt görbülő
szőlővesszőn függnék az említett szőlő-
fürtök.

A negyedik kép balfelén (107. kép) egy
teljes fegyverző, köpenyes, sisakos har-
cost látunk jobblábára nehezedeve állni.
Ballábát könnyed állásban pihenteti. Kissé
jobbra fordul, de fejével teljesen vissza-
néz a kép másik alakjára. A harcos jobb-
kezeben lándzsa, balkezeben földre tett
pajzs van. A másik alak teljesen mezíte-
len nő, ki mindkét kezével éppen át-
emeli fején utolsó ruhadarabját. Alsó-
testével teljesen jobbra, mellével szembe
fordul, míg feje kissé a harcos felé van
fordítva. Állása lépést mutat.

A képek értelmezésébe nem mernék
bocsátkozni, minthogy a római hasonló
ábrázolásokat nem volt módomban tanul-
mányozni.² A művészi lendület elvitathat-
atlan tőlük, valamint a téma-egység sem
hiányzik belőlük. Leggyengébb talán, a
negyedik kép kivételével, képeinken a
ruha ábrázolása. A harcos köpenye azon-

ban határozottan sikerültnak mondható,
valamint nem lendület nélkül való a har-
madik képen, a fiú karján átvett ruha-
csücske ábrázolása sem.

Lemezeink a scrinium homlokfalát bo-
rították. Így tehát az egyforma ábrázo-
lású két lemez hossza egyezik az első
lemezével, csupán azok szélesebbek:
97 cm. Nagyfejű bronzszegekkel rögzít-
ették a lemezeket a ládikához. Két olda-
luk 2 cm.-es peremmel hátrahajlik és ott
szegek szorították le ezeket is. A szek-
rénykén kulcslyuknak nyoma nem volt.
A fennmaradt fa-alkotórészek után ítélve,
talán tolokás volt a fedél szerkezete.
Egyébként a ládika 27–28 cm magas,
31,5 cm hosszú lehetett. Szélességét a
szétdúlás miatt nehéz volt megállapítani.
A fennmaradt fadarabok 9–10 cm szé-
lességre utalnak, de ezt biztosan nem
mernénk állítani. A lemeztelen többi
oldal éleit kis gyöngysorral szegett, sar-
kosan hajtott és háromszögűen metszett
pántok fogták össze.

A ládikában odaérkezésemkor már
semmit sem találtam.

Dr. Lovas Elemér.

Az esztergomi múzeum bélyeges agyagedényeiről.

A magyarországi agyagedények bélye-
gei, sőt egyáltalán a középkori magyar
keramika iránt a legújabb időkig alig
volt érdeklődés. Aránylag nagyon csekély
a műzeális anyag is. Gyűjtőink ugyanis
elsősorban a mutatós, főként az ötvös-
ipari tárgyak meg fegyverek után érdek-
lődtek, a hitvány agyagcserepekkel nem
sokat törődtek. A magyar középkor ke-
ramikai hagyatéka legnagyobb részben
egyébként is elkallódott.

A keresztény temetkezés a halott mel-
lé nem helyezett evő-ivó edényeket, hogy
az archæologus ásója azután teljes épség-
ben napfényre hozhassa, mint a régibb
koroknál szokásban volt. A véletlen leg-
többször hozzá nem értő emberek kezébe
juttatta az építkezés, szántás stb. alkal-
mával előkerülő agyagedényeket, úgy-

² A szövegben megfajtatlanul hagyott
domborművek mythologiai jelentése aligha le-
het kétséges. Három közülük dionysosi tárgy-
körben mozog. A bal szélső lemez (105. kép)
ismert képtypust mutat, melyben a *menád*
pedummal fenyíti meg a tolokodó *szatírt*.
A két középső mező (106. kép) keresztbe vetett
lábbal álló ruhátlan nő- és szakállas férfialak-
jánál első pillantásra Ariadnera és Dionysosra
gondolnánk, a férfi torz, állatias vonásai azon-
ban inkább *szilénre* vallanak, így hát a thy-
rsosra támaszkodó ruhátlan nőalakot sem ér-
telmezhetjük másnak, mint *menádnak*. A kisé-
retükben megjelenő, álló és ülő ifjú a *szatírok*
nemzetiségéhez tartozik. A jobb szélső mező-
ben (107. kép) a teljes fegyverzetben álló *Marst*
és a ruhátlan *Vcnust* látjuk, aki az Anady-
omene motívum átértelmezésével itt keskeny,
lobogó végű kendőjét húzza a fejére.

A szerkesztő.

hogy ezeknek legnagyobb része tönkrement. Igen sokat pusztított el a török meg a német hadak dúlása is, aminek a mai csonka ország majdnem egészen áldozatul esett. A használati tárgyaknak pedig — különösen ha törékenyek — egyébként is pusztulás a sorsuk a legtöbb esetben, úgyhogy csak elvétve maradnak az utókorra.

Nem csoda tehát, ha a magyar középkor keramikáját illetőleg nagyon hézagos ismereteink vannak. Hiszen nagy baj az is, hogy a ránkmaradt edények közül is soknak, talán a legtöbbnek nem ismerjük a lelőhelyét, legalább is nem úgy, hogy a réteg és a mellékletek *ponctosan* meghatároznák az edény korát. Bár mindjárt azt is meg kell jegyeznünk, hogy használati tárgyakról lévén szó, esztendőkre precíz meghatározásokra alig gondolhatunk.

Esztergomnak e tekintetben eléggé kedvező a helyzete. A középkorban két századon át a magyar birodalom fővárosa volt és később is a mohácsi vész koráig a legnagyobb magyar városok egyike. Archæologiai szempontból kedvező körülmény az is, hogy egyes részei a török uralom megdőlése után újjraépült városon kívül úgyyszólván bolygatás nélkül maradtak és nevezetesen a Duna partján a várostól délre, a Szentkirályról nevezett Johannita-rendház környéke, az úgynevezett *Szentkirályi földek*¹ a mult században az Árpád-kori numizmatikát gazdagították számos lelettel.

Az 1926. évben Esztergom város vízvezetékének kútjait a szentkirályi földéken fúrták s a vizet innen vezették be a városba. A vízvezetéki csövek elhelyezését árvízvédelmi töltés emelésére is

¹ A szentkirályi földek elnevezés azonban a mai szóhasználatban gyűjtőnév. A töltés építésénél nagyobb rész jutott a régi *Szentpál* község határára, úgyhogy az edények java-része tulajdonképpen szentpáli edény. E község szintén a Duna partján terült el Esztergom szab. kir. város és a tulajdonképpeni Szentkirály között.

felhasználták, úgyhogy ez alkalommal nagymennyiségű földet mozgattak meg. A kubikusok így bukkantak agyagedényekre, melyeknek egy része fenékbélyeggel volt ellátva. Sajnos, a legtöbb edény már régen szét tört, apró darabjaik pedig szétszóródtak, illetve össze-vissza keveredtek, amellet a kubikusok természetesen elsősorban a gyors munkára törekedtek és az edénytöredékek szedgetésével nem sokat bajlódhattak. Mindamellet került elő több fenékbélyeges ép edény is, úgyhogy ezekből és bélyeges fenékdarabokból aránylag eléggé tekintélyes kollekción sikerült összegyűjtenem. (Ezekon kívül kerültek a múzeumba fenékbélyegnélküli egész edények és töredékeik is, úgyhogy a múzeumnak a magyar középkorból származó egész edényei félszáznál jóval többre mennek.)²

Az edényekkel egyhelyütt előkerült pénzletek tanúsága szerint a legtöbb edény a XI—XIII. századból való,³ csak egyes helyeken zavarták meg a középkori rétegeket XVI—XVII. századi táborozások. Ezekből távolabb volt egy XV—XVI. századra valló csoport, melyet éppen ezért külön tárgyalok. A város más részein előkerült bélyeges edények közül csak egy (a ripáriai) biztosan Árpád-kori, a többi valószínűleg a XIII—XV. századból való.

Az idén szerzett edényeken kívül a mellékelt képek bemutatják a múzeum régebben szerzett bélyeges edényeit is (6 db), melyek közül három biztosan szintén a szentkirályi földekről való, olyan ellenben egy sem akad, melyről biztosan tudnók, hogy más eredetű. Két edény a gimnáziumi múzeumé, kettő

² A szentkirályi földéken előkerült edények közül alig jutott idegen kézre, de már a városban sokat kellett küzödni a múzeumnak az alkalmi gyűjtőkkel. (Ez a jelenség is igazolja milyen sürgős szükség van a tudományos közérdeket védő *dsatási törvényre*!)

³ Csak a 109. kép II. c.) jelzésű nagy edényről valószínű, hogy Anjou-kori.

magántulajdon. Az előbbieik közül egyikről sem tudjuk a biztos eredetét, de feltehető, hogy szentkirályiak; az utóbbiak egyikéről biztosan tudjuk. *Benn a városban*, a Szent Anna-utcában találták a 108. kép I. b) bögréjét és a 111. kép I. a)-val jelzett kis poharát; a Besze János-utcában ugyanezen 111. kép I. b) jelzésű edényét, a Kossuth Lajos-utcában a 108. kép II. d)

Ami a fenékbélyegeket illeti, mindenekelőtt meg kell jegyeznünk, hogy ezeknek alkalmazása nem magyarországi és nem is középkori specialitás. Megtaláljuk pl. az őskori tűzhelyek agyag-gúláin, ahol tulajdonjegyeknek szokták őket venni. (Különösen gazdag gyűjtemény látható ezekből a szekszárdi múzeumban.) Érdekes példája a fenékbélyeg-



108. KÉP.

edényét. Végül a várostól délkeletre a Ripáriában került elő a 108. kép I. 7. számú edénykéje, amerre a középkorban *Kovácsi* (Villa fabrorum) nevű község terjedt, amelyben Árpád-házi királyaink pénzverő munkásai (monetarii) laktak. A töredékek közül mindössze egy régebbi, ismeretlen eredetű (112. kép II. sor 3. sz.), az újak között pedig szintén csak egy akad, mely nem a szentkirályi földekről, hanem a szentgyörgymezei Dunapatról való. (113. kép II. sor 7. sz.)

nek az esztergomi múzeum egyik La-Tène-kori edényén látható, amelynek fenekén kettős kereszt alakja van. Ez azonban bemélyítéssel készült, míg a középkori bélyegek legnagyobb része ki-domborodik az alapból. (110. kép I. d).

A magyar pogánykorból Karácsonyi János említett az A. É.-ben (1903. évf. 408. l.) egy bihari edényt, melynek alján domború kerék alakja látható. Ezenkívül a magyar edényekkel ilyen szempontból nem is foglalkoztak. Mivel azonban tudo-

másom szerint dr. Höllrigl speciális tanulmány tárgyává teszi a fenékbélyeges edényeket, pusztán csak az esztergomi fenékbélyeges edények leírására és Pič művének (Čechy za doby knížeci) gazdag illusztrációs anyagával (319. és 327. ll.; XVI., XVII., XXIV., XXX., XXXIII., XXXVIII.,

Érdekes adatokra jutunk már azáltal, ha a különféle *bélyeg*ek alakját vizsgáljuk. Azonnal szembeötlik már az is, hogy a bélyeg

Legegyszerűbb és leggyakoribb bé-



109. KÉP.

XXXIX. táblák) való összehasonlítására szoritkozom. Teszem ez utóbbit azért is, mert anyaga sok tekintetben nagy hasonlóságot mutat, sokban viszont eltér a mi anyagunktól; de azért is, mert az összehasonlítás egy agyagiparban jártas szláv nép emlékeire vonatkozik, mely a magyarsággal sűrű összeköttetésben állott.

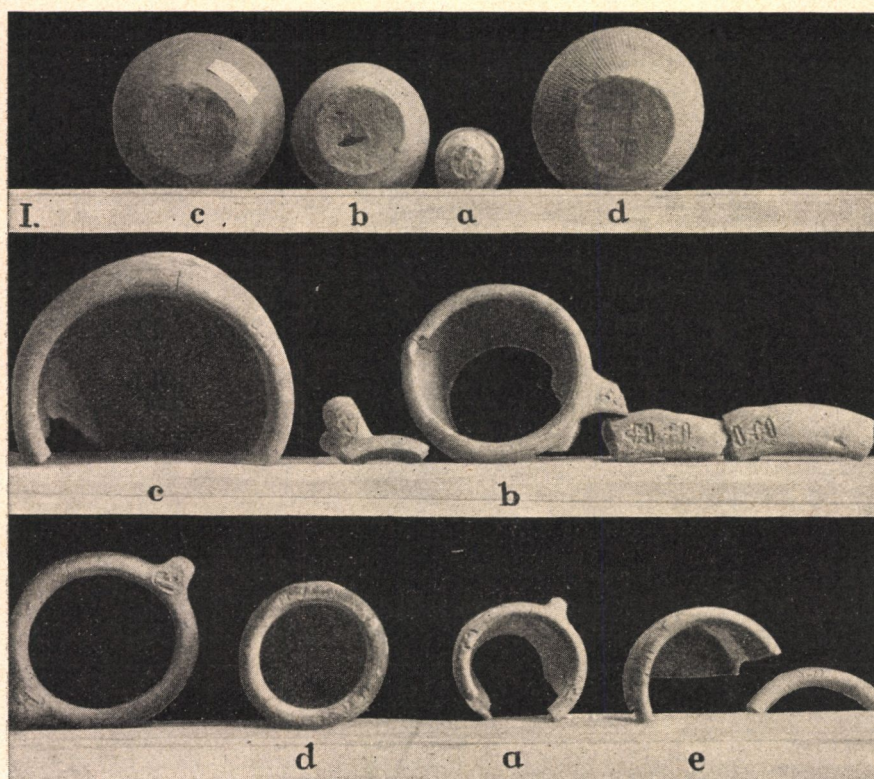
lyegforma a *kereszt* és a *kör*. Keresztalakú bélyeg tizenegy van s ezekhez vehetünk még hármat a töredékekből, úgyhogy összes számuk 14, de mind különböző. A köralak kidomborodó vonallal hétszer fordul elő, a keresztalak a körbe helyezve nyolc esetben (az egyik edényen dupla körben). Ezekhez járul egy kerék, egy csillag, egy többszörös a kereszt

körben, végül egy dupla kereszt fölött alkalmazott félkör-alak. Hat esetben a keresztalak négyszögbe van beillesztve rendszerint átlók formájában, egy ízben pedig dupla kereszt van négyszög közepén.

Nem ritka a *négyszögek* különböző kombinációja, közülök kettő (113. kép

véletlen, hanem szándékos, tervszerű alakítások.

Különös figyelmet érdemelnek azután azok a jelek, melyeken *vízszintes vonalból villaszerű ágak* emelkednek ki. Ezek között is érdekes annak a kis pohárnak a bélyege, amelyhez analóg poháralakot az oklándi kun halmokban Solymossy



110. KÉP.

III. sor. 4. és 5. sz.) már az iparművészet határát érinti. Kár, hogy mindkettő töredék. Találunk azután *csillagformákat* öt, hat, nyolc ággal, közöttük az egyik töredék (113. kép II. sor 7. sz.), a csillag ágait egy kis kör kerületéből származtatja. Egyeseken kidomborodó *párhuzamos vonalak* láthatók (113. kép I. 9. sz. és III. 6. sz.), melyekről szintén nyilvánvaló, hogy nem

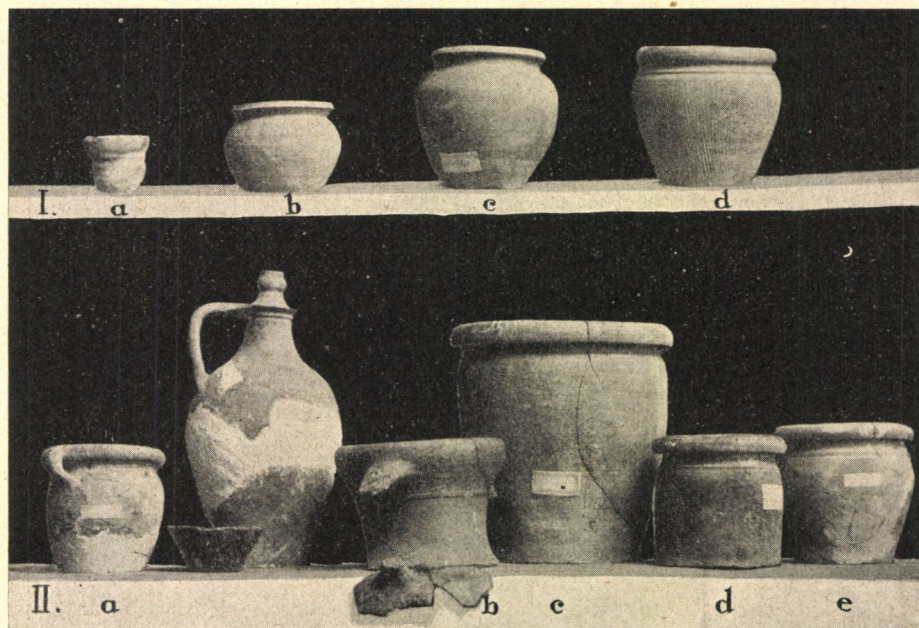
Endre talált. (A. É. 1895. évf. 418. 1.) Kissé elmosódottak az *egyenlőszárú háromszöget* és kombinációit mutató bélyegek, melyek az 5. kép I. sorának 1. sz. keresztalakjával együtt a székely tulajdonjegyekhez is hasonlóságot mutatnak. (A. É. 1914. évf. 113. 1.)

Van végül a bélyegek között *pont* (egymagában az edény fenekének köze-

pén vagy pedig kereszttel és körrel kapcsolatban), *újbenyomás* az edény közepén, *bemélyített kör* (az egyik hatalmas grafitos agyagból készült edényhez tartozó fenéktöredéken) és ide sorolom a fenekükön kis köralakban átlukasztott edényeket is, amilyen kettő van. (113. kép II. sor 1. és 2. sz.)

Meg kell még említenünk a 108. kép I. sor. a) jelzésű edényét, melyen *kétféle*

kis törött tálaeska (112. kép I. sor 7. sz.), ámde ennek peremén — bár újbenyomással képezett kis csurgója is van — a felület egyenetlensége és az edényke alakja olyasfélét sejtet, hogy eredetileg fazéknak készült. Érdeemes továbbá megemlíteni, hogy leggyarlóbb kivitele a Szent Anna-utcában talált bögrének és pohárnak van [108. kép I. sor b) és 112. kép I. sor a)], míg legelegánsabbnak a 108. kép



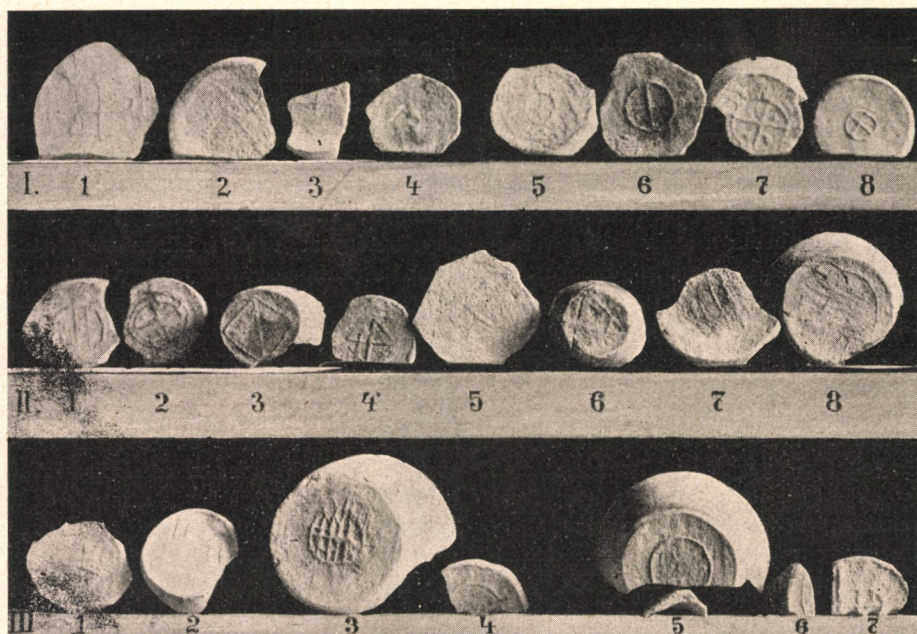
III. KÉP.

bélyeg is van: fenekén egyenlőszárú kereszttel négy szeletre osztott négyszög, oldalán pedig hatalmas bevágott kereszt.

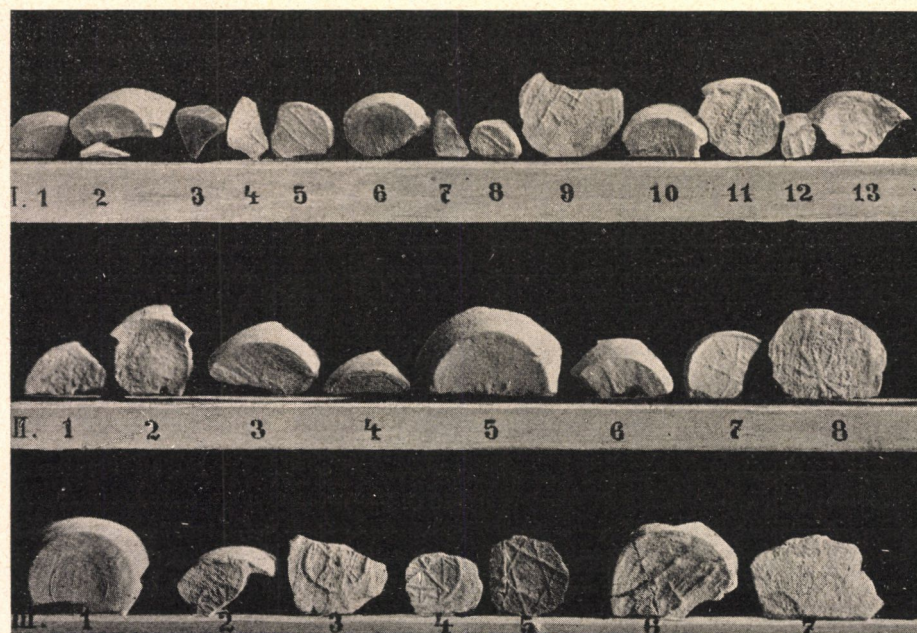
Az edények alakjának és bélyegeinek összevetésére nem sok alkalmunk van, mert három — egy-egy pohár, kis tál és köcsög — kivételével mindegyik bögre- vagy fazék- (szilke) formájú, melyeknél sem a karcsúbb vagy zömökebb természet, sem a nagyság nincs összefüggésben a bélyegek alakjával. Legfeljebb az feltűnő, hogy három csillagjegyű edény a legnagyobbak közé tartozik. Van még egy

II. sor c) jelzéssel ábrázolt tekintélyes nagyságú (30 cm magas) edényt mondhatjuk. Ezen csillag, a bögrén négyszögműködés (szárnyas-oltár vázához hasonló) látható, a poháron villaágú jel van.

Anyagjukat tekintve az edények eléggé különböző csoportokba oszthatók. Az egyik csoport anyaga keményre égetett agyag, mely nehezen törhető; színe fehér vagy sárgásszürke, itt-ott sötétkekeszürke foltokkal. A másik csoport anyaga kvarcos homokkal kevert agyag, szintén keményre égetve. A kvarcszemek rend-



112. KÉP.



113. KÉP.

szerint eléggé durvák, de van finoman iszapolt anyagú edény is. Színük kívül-belül vörös. Újabb csoport anyaga szintén kvarcos homokkal kevert agyag, de ezeknek színe csak a felületen vöröses vagy sárgás, belül sötét késszürke. Anyagjuk puha, könnyen törik. Ezekből erősen különbözik a szláv jelleget mutató vörösesbarna színű, majdnem málló agyagból készült edények anyaga. Viszont ezekkel van szöges ellentétben az a szürkésfehér, tűzálló kis pohár, melynek anyagában a kvarcos homok a túlnyomó elem.

Ha már most a vörösesbarna agyagedényeket vizsgáljuk, ezeken keresztet vagy kört találunk (esetleg egyesítve) és csak egyen \wedge formájú jegyet, a pohárkán pedig villaágú bélyeget és fehér színű edényen van egy másik jellegzetes villaágú bélyeg is meg a körbe helyezett többszörös kereszt. (Tehát az úgynevezett «magyar típusú» edényeken.) Csillag alakja látható a három sárgás edényen [108. kép II. sor. c), d), e)] és sötét-szürke a két díszes fenékbélyegű edény anyaga. A vörös edényeken legtöbbször keresztalakot találunk s ennek vehetjük a Szent Anna-utcai élénk rózsaszínű kis bögre négyosztatú négyyszögét is. Egyébként túlnyomó számban a szürke szín dominál különféle árnyalatokban, ámde ezeknél már csak azért sem bocsátkozhatunk kombinációkba, mert a legtöbb fenékbélyeg csak töredéken, sőt töredékesen van meg, a fenék színéből pedig az egész edény színére az akkori égetési technika mellett nem sokat következtethetünk.

Hasonlítsuk össze immár az esztergomi edények bélyegeit Pič vagy inkább a prágai múzeum csehországi bélyeges edényeinek jeleivel.

Az összehasonlításnál azonnal szembe-tűnik, hogy a két gyűjteményben *nincsenek teljesen azonos bélyegek*, bár sok esetben nagyon erős hasonlóságot mutatnak. Így pl. a 112. kép II. sor 1. sz., III. sor 5. sz., 113. kép III. sor 1. sz. bélyege, mely Pičnél

a 327. oldal 2. ábrájának felel meg vagy a 109. kép I. sorának a) edényén látható bélyeg, mely Pič XVI. táblájának 4. a)-jával vethető össze. Általában mindkét csoportban megtaláljuk a körnek és a keresztnek gyakori alkalmazását meg a csillagot, az átlókkal vagy felezőkkel tagolt négyyszöget és a háromszöget, továbbá a párhuzamos egyenes vonalakat. De már csak távolabbi hasonlóságot ismerhetünk föl a villaágú bélyegekhez és hiányzik a körbe helyezett többszörös kereszt, továbbá a négyyszögeknek, illetve a négyyszögeknek és a körnek az a két szép kombinációja, melyről az imént említést tettünk. Viszont a mieink között hiányzik a tömör görög kereszt \star és a szélesvégű kereszt \boxtimes , valamint hiányzik a betűk alkalmazása is, minthogy a 109. kép I. sorának c) edényén a bélyeg annyira elmosódott, hogy betűnek, sőt határozott alaknak alig vehetjük.

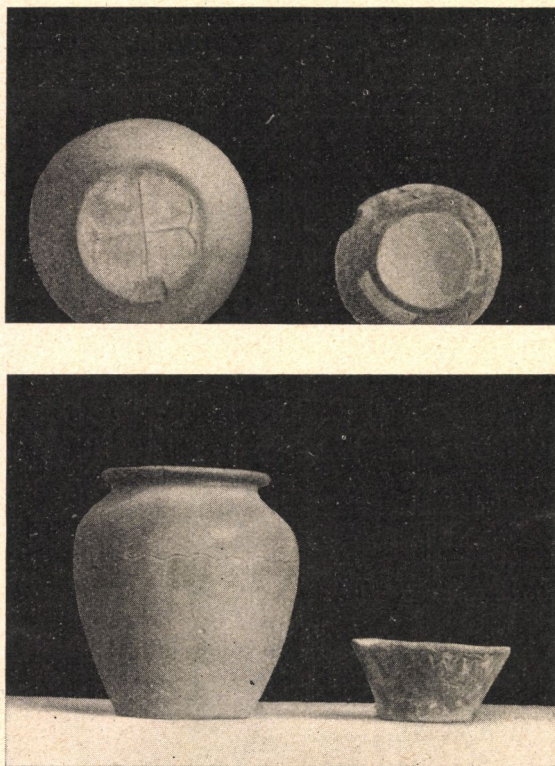
Ebből már most levonhatjuk a következőt: az esztergomi bélyeges edények között csekély számmal vannak ugyan szláv típusúak; vannak, amelyek a szláv agyagiparral való kapcsolatra mutatnak; de vannak különálló jelleget mutató bélyegek is, amelyek az esztergomi magyar iparosok önállóságát igazolják. (110. kép II—III., ill. 111. kép II. sor.)

Rátérek még röviden egy edénycsoportra, melynek több darabját, nevezetesen a legnagyobbat (magassága 35 cm) ugyancsak a szentkirályi földeken, de a többiektől távolabb a vízvezetéki kút közelében ásták ki. (Ezekkel együtt került elő a keresztos fenékbélyegű sötétbarna, sőt fekete tálcaska is.) Ennek a csoportnak bélyegeit a magyar régészek sokáig rejtélyes bélyegeeknek jelezték, az edényeket Kugler Alajos tévesen a fegyverkovácsok olvasztóedényeinek tartotta (A. É. 1901. évf. 74—77.), Hampel és Hanpolter cikkei óta pedig (A. É. 1905. 318—330.) salzburgi edénytípusnak mondják. (110. kép II—III., 111. kép II. sor.)

Mivel itt nincs terünk e jellegzetes alakú és anyagú edények eredetének

vizsgálatára, csak azt jegyezzük meg, hogy Esztergomban — pedig a bemutatottaknál jóval többről van tudomásom — megfigyelésem szerint mindenütt a török kornak emlékeivel együtt kerültek elő, ellenben Árpád-kori rétegben sehol. (Egy törökkori korsó éppen azért van ezen edények csoportjában ábrázolva, mert

edények jellegzetes cylinder alakja — mely megegyezik a magyarországi hasonló bélyegű edényekével — és a sopronival egyező hatalmas korsó töredéke e szerint annyiban lesz jelentős, hogy egyetlen város területén különböző helyeken eléggé tekintélyes számban kerültek elő.



II4. KÉP.

ilyen «rejtélyes» bélyegű edények töredékei között került elő.)

Bélyegeik valóban megegyeznek a salzburgi bélyegekkel, de másfelől érdekes egyezést mutatnak a szatmári Ávas-vidék magyar rendszerű rovásaival is, melyeket Herman Ottó ismertetett. (A. É. 1903. évf. 257. 1.)

Az esztergomi keresztes bélyegű ilyen

De akkor ebből a jelenségből is joggal következtethetünk arra, hogy a bélyeges edényeknek ez újabb csoportja is nemcsak külföldi hatásra, helyesebben kapcsolatokra mutat, hanem a magyar nép agyagipari ügyességének is bizonyítéka.

Dr. Balogh Albin.

A pozsonyi vöröscsillagos keresztrend kórháztemplomának tervei.

A közel 30,000 négyzetöl nagyságú Wesselényi-féle kertben, betegek és rok-
kantak számára létesítendő kórház ré-
szére Szécsényi György primás 1692 június
24-én alapítványt tett. Úgy látszik azon-
ban, hogy a terve kivitelre nem került,¹
mert csupán Keresztély Ágost primás épít-
tette fel 1720-ban a kórházat és annak
fenntartását 1723-ban augusztus 27-én
adta át a III. Károly engedélyével itt
letelepített vöröscsillagos keresztrend-
nek.

Egy hosszú, utcai frontján kéteme-
letes, kis udvarán egyemeletes épület
mellé, melynek balszárnyában ideiglenes
kis kápolna volt, építettett *Eszterházy*
Imre primás 1744-ben egy templomot.
Halála meggátolta annak befejezésében,
a falak, melyek belül «szürke szülői és
vörös almási márvánnyal voltak díszítve»,
befejezetlenül állottak, amíg 1797-ben a
helytartó parancsára egészen le nem
bontották és a vas, márvány stb. hasz-
nálható anyagot el nem árverezték.

Az alapkőbe foglalt ötlemezek² szö-
vege alapján feltehető, hogy a Szécsényi-
féle alapítvány még fennállott és való-
színűleg a templom építésére is igénybe
vették.

Eszterházy Imre halála és az 1797-ben
bekövetkezett végleges lebontás között
egyszer tervbe vették a templom befeje-
zését, ebből az időből származhatnak a
budapesti országos levéltárban őrzött
tervrajzok és iparos árajánlatok. Dátum

¹ *Bél* Mátyás, Not. Hung. I p. 616 azt véli,
hogy vagy nem volt elég az alapítványpénz,
vagy a háborús viszonyok miatt állott üresen
az épület, úgyhogy katonák tanyáztak benne.
Ebből a megjegyzésből arra következtethet-
ünk, hogy épület már a Keresztély Ágost-féle
építkezés előtt is állott azon a helyen, hogy
mennyi maradt meg belőle az új épületben,
nem határozható meg.

² A Pozsony városi múzeumban. Inv. No.
153/a-b.

sem egyiken, sem másikon nincsen, azon-
ban az iparosok nevei alapján legkoráb-
ban a 70-es éveket tételezhetjük fel. Rö-
misch, az építőmester, 1756-ban lett
mester.³

A kivitelre azonban, nem tudjuk
miért, ebben az esetben sem került sor:
a falak végleges lebontásukig befejezet-
lenek maradtak.

II. József 1786-ban feloszlatta a ren-
det és egy központi árvaház-félét létesít-
tett a kórház helyébe.

1809-ben katonai kórház gyanánt szol-
gált az épület, majd katonai nevelőinté-
zet és részben laktanya volt.

1848-ban az udvaron gyakorlatozott
a pozsonyi nemzetőrség, majd orosz
kórházat helyeztek el benne. Később,
egészen mai napig, kaszárnya lett.⁴

Az épület nagyjában ma is megtar-
totta eredeti alakját.⁵ A pozsonyi levél-
tárban őrzött tervek között van egy ér-
dekes, már II. József korából való általá-
nos helyzetrajza az egész teleknek: «Geo-
metrischer Grund RIES Über das Waisen
Haus in Pressburg mit aller Zugehör»,
ahol a főépületen kívül szerepel «Die
unaufgebaute Kirche», a gazdasági épü-
letek, a kis szőlőhegyek, melyek alatt
pince volt, a tó, a kórházépület, a te-
mető kis kápolnával, kertiház és a nagy
kertek és rétek.⁶

Az egész épületet a templom eredeti
alaprajzával mutatja egy másik tervrajz,⁷
egy harmadik az első és második eme-
letet,⁸ ezek mind jelzetlenek, hasonló-

³ Egynéhány hasonló megoldást mutató
templom-tervrajz a pozsonyi városi levéltár-
ban (minden jelzés nélkül) talán ugyancsak
-ezzel a tervezett építkezéssel hozható össze-
üggésbe.

⁴ V. ö. *Rakovszky* J., *Miscellanea*... Kéz-
irat a pozsonyi városi levéltárban.

⁵ A kapu fölötti vörös márványtábla szö-
vege olvashatatlan a fémbetűk kivésése által.

⁶ Városi levéltár, Plan No. 462 (új jelzés).
Nagyság: 50×69,5 cm.

⁷ U. o. Plan No. 463. Nagyság: 62×94,5 cm.

⁸ U. o. Plan No. 460. Nagyság: 45×60,5 cm.

kép jelzetlen a mellékszárnynak két rajza és két vázlatos terv.⁹ Az első és második emeletről van egy *Tallherr* nevével jelzett és 1785 február 23-án Pozsonyban keltezett tervrajz is,¹⁰ melynek alapján kisebb adaptálási munkák készültek.

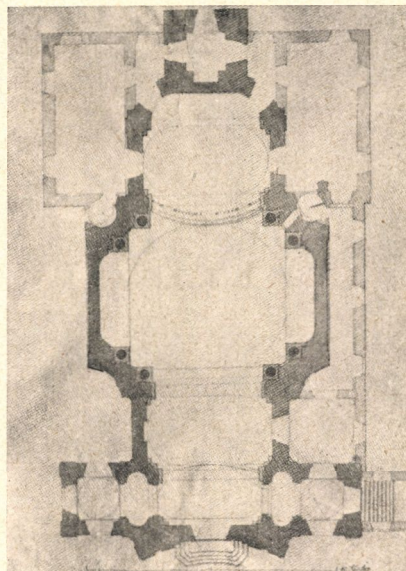
A templommal összefüggésben azonban csak a földszinti tervrajz bír érdekel, melyen ennek alaprajza látható. (115. kép.) Az egyhajós csarnoktemplom homlokzata közepén kétszer ékben ki szökő, közben pedig ívben homorú. Mögötte keresztbefektetett előcsarnok van, melynek szárnyai szélesebbek a főhajó legnagyobb szélességénél. Ezen előcsarnok után keskenyebb térmező, majd a kiszélesedő középrész és megint keskenyebben a szentély, mely mögött a torony emelkedik. A csarnok közepe a hatalmas keresztovális kupolával erősen dominál az egész térhatáson, ezt művészileg kiemeli a négy kupolapillér elé állított két-két oszlop is. Az előcsarnok és szentély szerepe csupán az irány megváltoztatása, amennyiben az egész belső térnek hossz tengelyét hangsúlyozzák.

Ezen eredeti terven alapján nem változtat semmit a későbbi befejezési terv. Az egész különbség mellékhelyiségek hozzáfűzésében áll. Az építész a szentélytől jobbra-balra két emeletes épületet, jobboldalt ezzel összefüggő folyosót tervezett, majd ezen folyosóról elérhető kápolnát, mely megint az előcsarnokhoz csatlakozott volna.¹¹

Hogy a munkálatok nem voltak már jelentékenyek, azt mutatják az árajánlatok, melyek szerint a kőművesmun-

kák, melyeket «Frantz Carl Römisch Cameral Mauermeister» végzett volna mindössze, az építőanyaggal együtt 12,491 fl. rúgtak volna, Oswald *Bretterer* ács számítása pedig 3111 fl. tesz ki.

Talán joggal tehető fel, hogy az eredeti épületet *Pilgram* Antal Ferenc vitte ki, aki a közelben fekvő Erzsébet-rendű apácák kolostora mellé szintén *Eszterházy*



115. KÉP.

Imre költségén és ugyancsak *Török* Ferenc ellenőrzése alatt, egy évvel előbb, fel fogásban nagyon rokon templomot épített.

Az Erzsébetek temploma ugyan zártabb, tagolatlanabb, de azért arányai, ritmusában és a homlokzat tömegelosztásában mégis igen közel áll templomunkhoz. A torony ugyan közvetlenül a homlokzathoz emelkedik ki, míg itten a szentély mögött állott, de ez az összehatásban nem mérvadó különbség. *Pilgram* szerzősége azonban mindeddig minden okmányszerű alapot nélkülöz.

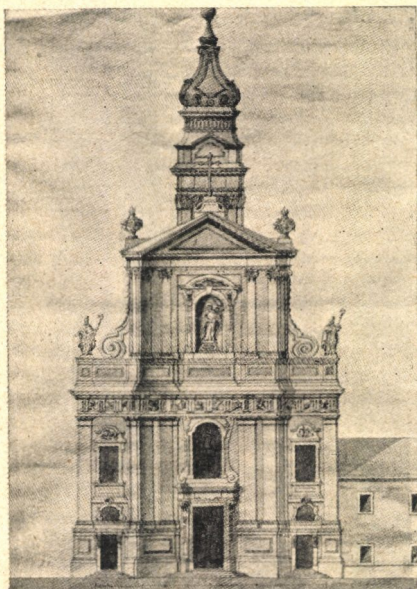
A tervezett befejezés már nagyobb valószínűséggel tulajdonítható *Römisch* Ferencnek. *Römisch* ezen kor derék

⁹ U. o. Plan No. 457, 458, 459, 464.

¹⁰ U. o. Plan No. 461. Nagyság: 63×48 cm.

¹¹ Alaprajz 63×46 cm. színez. Tusrajz. Orsz. Levéltár. Budapest. Cam. Hung. Mappæ Archivales No. 877. «Delinationes imperfectæ novæ Ecclesiæ hujusce Hospitalis per primatem Emericum Eszterházy ædificari coeptæ.» Ezen tervrajzokra és a mellékelt árajánlatokra *Kapossy* János dr. figyelmeztetett és az ő szívességének köszönhetem az utóbbiak másolatát.

építőmester-generációjának egyik legkiválóbb pozsonyi mestere. Nevét többször találjuk nagyobb nyilvános építkezésekkel kapcsolatban említve és körülbelül a 70-es évektől kezdve gyakran



116. KÉP.

Pótlás az Arch. Értesítő XL. kötetének 189. s köv. lapjaihoz.

Az Arch. Értesítő utolsó kötetében megjelent cikkemben (Néhány adat Firenze és Magyarország kulturális kapcsolataihoz) említett Szt. Erzsébet-kép, mint a firenzei RR. Gallerie 1890-iki leltárából kitűnik, a S. Girolamo-templomból került az Akademiába. Tehát, mivel mint már Milanesi megállapította, a Vasari által említett Sto. Spirito téves helymegjelölés a S. Girolamo helyett, a festmény provenienciája is amellet tanuskodik, hogy Sogliani festette. Így e képet nemcsak «con verosimiglianza», mint ezt az 1890-iki leltár teszi, hanem Vasari adata és stíluskritikai összehasonlítás alapján teljes határozottsággal Soglianinak lehet tulajdonítani.¹²

Berenson Sogliani Judith-képével, melyet Vasari szerint Magyarországra küldött, a Louvre egyik rajzát hozza kapcsolatba, amely azonban még jelenleg is a Louvre leltárában «École du Botticelli» név alatt szerepel.¹³ Erre a kérdésre,

szerepel mint «Cameral Bau Meister». Így nem lehetetlen, hogy a nagyjában már meglevő templomépület befejezését ő reá bízták.

Römischre jellemző erősen a klasszicizmus felé hajló művészi iránya, ami kisebb, teljesen önálló építkezéseiben is feltűnik. Így magyarázhatnók a befejezendő templom homlokzattervén¹⁴ (116. kép) látható, klassziciztikusan ható trofeum díszes triglifes gerendázatot, mely a többi jellemzően «rokoko» építészeti dísz között meglepő. Mivel azonban sem a templom hosszmetsetén látható belsejében,¹⁵ sem a külső oldalnézetén¹⁶ nem érvényesül erősebben a klassziciztikus irányelv, óvatosan kell kezelni ezt a feltevést is. Természetesen nem tudhatjuk, hogy mennyire volt kötve a művész részletekben is a már meglevő díszítés által.

Az első építésre vonatkozó adatok talán még lappangnak a primási levéltárnak Eszterházy Imre korából való anyagában. Pilgram művészi egyénisége szempontjából mindenesetre nem lenne érdektelen, ha ezt az érdekes alaprajzú templomot sikerülne neki tulajdonítani.

Weyde G.

valamint a római Galleria Doria egyik képével való kapcsolatára más alkalommal fogok kitérni.

Chimenti Camicia első szerződéséről szólva, registacéduláim felcserélése következtében tévesen írtam, hogy 1479 március 15-én kelt. A szerződés dátuma 1479 július 15, és így a kalkulus Florentinussal való átszámításnak helye nincs. Tehát Camicia magyarországi tartózkodása 15 évre terjedt, 1479-től 1494-ig.

Balogh Jolán.

¹² Az 1910-iki leltár leírását a firenzei RR. Gallerie e Musei igazgatósága volt szíves velem közölni, melyért, valamint egyéb ismeretlen magyar vonatkozású adatokért ez úton is köszönetet mondok.

¹³ A rajzra vonatkozó adatokat, valamint a fényképet Rouchès úrnak köszönöm.

¹⁴ Homlokzat, 71×52,5 cm. Szépiával lavírozott színes terv. Országos Levéltár, lásd fent.

¹⁵ Hosszmetset, 66×48 cm. u. o.

¹⁶ Oldalnézet, 63,8×53 cm, u. o.

KÖNYVISMERTETÉSEK.

LAMBRECHT KÁLMÁN: **Az ősember.** (155 szöveggéppel, 7 műmelléklettel, 7 mélynyomású táblával és 3 térképmelléklettel.) Dante-kiadás. Budapest, 1926.

A 380 nagy nyolcadrét oldalra terjedő és szinte feltűnő gazdagon illusztrált testes kötet minden jót ígér nemcsak a kérdés iránt érdeklődő átlag-olvasónak, hanem bizonyos fokig még a szakembereknek is. Az avatatlan, — minthogy Lambrecht jó tollú író hírében áll, — az ősembernek eleven és világos előadásban bemutatott történetét várja s ismeretgyarapodást remél. A szakembereket pedig a széleskörű irodalmi áttekintésen alapuló, tehát lehetőségig teljes tárgyismeretre támaszkodó tudományos felfogás érdekli. Nem lehet ugyanis vitás, hogy ekkora terjedelmű és bizonyos komoly súllyal fellépni kívánó műből a tudományosság komoly szelleme akkor sem hiányozhatik, ha a könyv kifejezetten csak a nagy közönség számára íródott is.

Sajnos, az ősember nagy és komoly problémája semmit sem nyert azzal, hogy megismertetésére geológus címmel rendelkező író vállalkozott. A lépten-nyomon élénkbe bukkanó és sokszor igen súlyos természetű tárgyi tévedések Lambrecht munkáját egyszerű átlagújságírói produktummá minősítik. Minthogy ezek a tévedések főként a geológia és paleontológia mezejét érintik, részletes megvilágosításukat itt mellőznöm kell. Állításom bizonyítására mégis legyen szabad arra hivatkoznom, hogy a szerző a Föld jelenkorát az anthropozoos korról, a kainozoikumot pedig a terciárral egyjelentésűnek tekinti. Sőt azt is írja: «a Föld őskora, az azoikum... az élet első nyomait zárja magába». (Sic!)

Teljesen torzak és zavarosak továbbá azok a részletek is, melyek az emberiség családfájának megvilágításával (?) foglalkoznak. Az «ember-faj» és «ember-rassz», valamint a mono- és polifiletikus leszármaztatás vitájában megkísérli ugyan az állásfoglalást, hanem ezt oly hiányosan, zavarosan adja elő, hogy igazán nincs benne köszönet.

Egyébként általában az jellemzi a könyv szerzőjét, hogy minden fölvetődő kérdést valósággal bántón felszínes módon, egyszerűen elüt. Akárcsak egy átlagon aluli újságíró. Állításomat e helyütt csupán a könyv régészeti vonatkozású fejezeteinek megvilágításával igazolom.

Az a körülmény, hogy ekkora terjedelmű könyvben a szerző az ősember iparának tárgyalására mindössze csak három oldalt szentel, magában is eleget mond. Könyvének ezt a feltűnő fogyatékosságát valamiképp a szerző is érzi, mert maga mondja, hogy az őskor iparának «csak elnagyolt vonású vázlatát» nyújtja (p. 211.). Igaz, hogy ezt az elnagyolást «e könyv szempontjára» való hivatkozással igazoltnak óhajtaná tekinteni. De viszont sehol, semmiből nem domborodik ki «e könyvnek» olyan «szempontja», amely emberőseink jellegének legfontosabb, legérdekesebb bizonyítékait elhanyagoltatni kívánná. Sőt éppen ellenkezőleg, Lambrecht — kénytelen-kelletlen — maga is beismeri, hogy az egyes iparokat könyvében sokszor kell «emlegetnie» (p. 214), de reméli, hogy «ez a rövid áttekintés *talán* megkönnyíti a később gyakran emlegetendő iparok emberének elhelyezését». (?!)

Hogy milyen rövidesen bánik el a szerző az ősember természet- és jellem-

rajzának legbeszédesebb bizonyítékaival, az aurignaci elméletet tárgyaló öt és fél s a solutréit ismertető nyolc sor eléggé megvilágíthatja. S még ez a néhány sor sincs kellően elhelyezve, mert hiszen már jóval a paleolit-iparról szóló három oldalnyi szöveg előtt többször is említi L. — mert kénytelen vele — az egyik vagy másik paleolit szerszám-típust. Azt még esetleg elfogadhatnók, hogy a szerző azokat a paleolit-kőtechnikákat, amelyeket hazánkban csak gyéribben előforduló leletek alapján ismerünk, rövidebben tárgyalja. De hogy a solutréi ipart is ilyen mostoha elbánásban részesíti, feltűnő mulasztásnak kell minősítenem. Hiszen ma már az ősrégészek tekintélyes része vallja Hillebrand felfogását, amely szerint a solutréi kultúrának Magyarország földje volt a bősége. S ha talán nem is egész Európát, de legalább ennek keleti és délkeleti részeit ebből a gócpontból kisugárzó kultúra hatotta át.

Jellemző továbbá, hogy noha feltűnően fölösleges tábla-illusztrációk elég nagy számmal találhatók a könyvben («A Giganto saurus ősgyík a Tanganyika partján»; «Tarajos tengeri gyík»; «Tarajos tengeri gyíkok a Galapagos-szigeteken» stb., stb.), paleolit kőeszközöket — mindössze három darabot — csak egyetlen egy táblán mutat be. Az elnagyolás körébe vág az is, hogy több tudományos kifejezésnek és mesterszónak (pl. retus) megmagyarázására nem jutott hely vagy idő.

Ezzel szemben valósággal kirívónak kell mondanunk azt a bőbeszédűséget, amellyel a szerző az eolitoikról szól. Itt tűnik ki, mily szembetűnő kedvteléssel téreget ki olyan kérdésekre, amelyek csak lazán függenek össze az ősember problémájával, viszont azonban jó alkalmat nyújtanak a szerző fölényeskedő temperamentumának kifejezésre juttatására.

Viszonylag sikerültnek mondható «Az ősművészek műtermében» című nagyobb fejezet. De itt is meg kell jegyezmem,

hogy egyes részletek megírásában a kevesebb — több lett volna. Javára szolgál a bőséges illusztrálás (felfogásom szerint ugyan a képek kiválogatását több ízléssel is végezhetné volna!), de viszont kétségtelen hiányossága, hogy összehasonlításul alig használta föl a mai természeti népek rendkívül tanulságos analógiáit.

Mindent összevéve, úgy látom tehát, hogy az ismeret-gyapodást szomjuhozó olvasó emlékezetében Lambrecht munkája nyomán nem marad egyéb, mint egy érdekes címtáblájú, vaskos könyv, ennek néhány hangzatos fejezetcíme («Örök majompör»; «Kísért a mult»; «Aki volt, de nincs» stb.) és néhány kép. Az ősember és kultúrája kérdésének tulajdonképpen való magva elszikkad a szószaporítás s a banális újságírói frázisok iszapjában.

A szakember pedig kénytelen megállapítani, hogy Lambrecht könyve csupán azoknak a kijegyzéseknek köszöni létrejöttét, amelyeket a kétségtelenül olvasott, fürge tollú szerző olvasás közben készített. Nagy kár azonban, hogy a főfeladatnál: az ősember kérdésének egységes és tudományos szemléletben való bemutatásánál és megértetésénél a szerzőt — aki geológiai és archaológiai problémák iránt feltűnően érzéketlennek látszik — ereje cserben hagyta.

Gaál István dr.

Dr. ROSKA MÁRTON: **Az Ősrégészet Kézikönyve. I. A Régibb Kőkor.** Cluj — Kolozsvár. 1926.

Roska Márton dr. könyve kétségkívül hézagpótló munka a magyar praehistorikus szakirodalomban. Ha az egész őskort fellelő további kötetek is meg fognak jelenni, úgy Roska Márton kézikönyve a magyar szakemberek számára nélkülözhetetlen forrásmunka lesz.

Remélem, hogy a könyv tudós szerzője nem fogja ismertetőtől rossz néven venni, ha egyrészt a további megjelenendő kötetek, és másrészt a megjelent kötetnek mielőbb remélhető második kiadása

érdekében megjegyzéseimet és kifogásaimat e helyen teljesen tárgyilagos módon meg fogom tenni.

A munka főerőssége, alapossága és az egész tárgykörnek helyes beillesztése az ethnológiai keretbe, ami szerzőnek azon helyes felfogásából következik, hogy a praehistoria nem egyéb, mint az őskori embertörzseknek néprajza. A munkának legnagyobb gyengéje, hogy az őskori palaeolitikumot, mint az egyenes vonalú fejlődésnek láncolatát tünteti fel anélkül, hogy tekintettel lenne a földrajzilag elhatárolt különböző kultúrköröknek egymásmellettségére és egymásra való hatására. A praehistorikus tudomány mai állása szerint a palaeolitikum kultúrái a chelle-acheuli, a mousteri, az aurignac-magdaléni és az utóbbi kettő közé beékelődő solutréi kultúrkörökből tevődnek össze, amelyek minden bizonnyal egymástól többé-kevésbé függetlenül alakultak ki. Ezzel szemben a szerző könyvében úgy tárgyalja ezeket a palaeolitikum kultúrákat, mintha ezek egymásból szigorú egymásutánban alakultak volna ki, holott pl. a mousterient a Chelléből, az aurignacient a mousterienből, a solutréent az aurignacienből levezetni nem lehet. A szerzőnek ez az evolúciós beállítása annál meglepőbb, mivel mint már fentebb említettem, egyébként a helyes ethnológiai módszert követte a palaeolitleletek és kultúrák megítélésénél. Hibául rovom fel szerzőnek azt a körülményt is, hogy amíg egyrészt a teljesen hypothetikus eolith elméletnek harminc oldalt és sok ábrát szentel, addig a magyarországi palaeolitikumot alig féloldalon ismerteti és összesen két ábrával illusztrálja.

Lássuk ezek után sorrendben megjegyzéseimet. A bevezetésben kifogásolom és erőltetettnek tartom a «neo-ethnografia» elnevezést. Felfogásom szerint teljesen kielégítő a palaeo-ethnológiával az «ethnografiát» mint a jelenkori népeknek néprajzát szembe helyezni. Nem osztom a szerzőnek a 13. oldalon tett megállapítását, mely szerint «az ősrégészet mód-

szere a tipológián épül fel». *Véleményem szerint a tipológia csak a stratigráfiával kapcsolatban és csak szigorúan arra támaszkodva ad megbízható képet az őskori kultúrák kialakulásáról. Az egyoldalú tipológiai módszer súlyos tévedésekre vezethet.* Nem látom se indokoltnak, se szabotnak a szerzőnek a 14. oldalon kifejtett felfogását, mely szerint az őskor története négy kérdés körül csoportosulna: 1. A fossilis ember; 2. a neolitikus korszakok; 3. a hármass felosztás; 4. a cölöpépítmények kérdése. Részemről ezt a négy kérdést sehogysem tudom közös nevezőre hozni. Nem járulhatok hozzá szerző eljárásához, amidőn a 74. oldalon a diluviális kultúrák közé, még pedig a mousterienbe sorolja a csak félszázaddal ezelőtt kihalt tasmániai kultúráját. A tasmániai kultúrájáról legfeljebb csak annyit mondhatunk, hogy nem érte még el a csiszolt (neolit) kőkor fejlettségi fokát, de azt se a mousteriennel, se más palaeolit kultúrfokozattal szerintem azonosítani nem lehet. Nem osztom szerzőnek a 231. oldalon tett megjegyzését sem, mely szerint a Mége abri-ban ábrázolt alakok zergebörbe bujtatott zergevadászok lennének, akik szerző szerint így könnyebben közelíthetők meg a vadat. Nem szabad szem előtt téveszteni azt a körülményt, hogy a madarak kivételével a vadászszákmányt képező emlőállatok általában nem látás, hanem szimat révén lesznek figyelmessé a közelgő vadászra, tehát részemről inkább a totemizmussal értelmezem az említett fülke-ábrázolásokat, amelynek értelmében a zergék szent állatok lehettek és azért lejtettek az emberek totemistikus táncot zergebörben. Szerzőnek a 255. oldalon felvetett kérdésére, hogy a palaeolit-ember ábrázolta aurignacien-kori női alakok terhes nőket vagy inkább zsírfarú nőket ábrázolnak-e, véleményem szerint úgy lehetne kielégítő választ adnunk, ha feltesszük, hogy azoknak egy része a női termékenység szimbolizáló alkotások (willendorfi brassempouyi Vénus), másik része pedig kettős-

temporú zsírfarú, de egyébként karcsú negroid nőknek természetű utánzatai (lespugni és mentoni Venus). Ezt a föltevést indokolják a mentoni barlangok egyikében (Grottes des Enfants) talált tipikus negroid csontvázak is, melyek alapján feltehető, hogy elszórtan negroid törzsek is lakták Európát, s elsősorban ennek délnyugati részét a palaeolit-korszakban. Szerző a 256. oldalon kijelenti, hogy bajos volna az átfűrt rénszarvas csülöksontokról eldönteni, hogy vajjon tényleg sípok voltak-e ezek vagy csak csüngődíszek. Ismerteti a bajóti Jankovich-barlangban is talált két ilyen átfűrt, helyesebben belyukasztott rénszarvas csülöksontot. Ezekből, valamint a külföldön tanulmányozott hasonló eszközökből ítélve, biztosra veszem, hogy ezek csakis sípok lehettek és nem csüngődíszek. A csüngődíszek mindig át vannak fűrva, ellenben ezek mindig csak a velőüregig vannak belyukasztva és így síp-
nak kiválóan alkalmasak, csüngőnek pedig egyáltalán nem. Szerzőnek a 268., 269. és 270. oldalon a palaeolit-ember nyelvéről és írásairól szóló fejezetben kifejezett felfogását túlságosan merésznek tartom.

Ismertetőnek felfogása és meggyőződése szerint mindezekről semmi határozottat sem tudunk, de jóformán nem is sejthetünk.

A függelékben szerző ismerteti Erdély palaeolitikumát. Ez a függelék a könyvnek egyik legértékesebb része, ahol a szerző összefoglaló tiszta képet nyújt az Erdélyben végzett palaeolit-kutatásoknak eredményeiről. Itt nem egy eddig ismeretlen fontos leletről szerzünk tudomást.

Legnagyobb jelentőségük ezek között a szerző által az alsó Chelléen-be sorozott jószáshelyi terraszleleteknek van. Amennyiben a további kutatások faunisztikai leletei is megerősítenék ezeknek Chelléen-korát, úgy igen nagy fontossággal bírnának, mivel Európának középső és keleti részéből eddig hiteles Chelléen-kultúrát még nem ismertünk.

Végül még az értelemzavaró sajtóhibákra kívánom a figyelmét felhívni. A 27. oldalon a leletek anyaga helyett a rétegek anyaga olvasandó. A 217. oldalon az eolitikus mészke helyett oolitikus mészke olvasandó. A 267. oldalon keltezés helyett keletezés olvasandó, mely szót azonban részemről az orientáció kifejezésére nem tartom valami szerencsésnek, sőt helytelennek is.

Miután leglényegesebb megjegyzéseimet megtettem, újból hangsúlyozni kívánom, hogy *Roska Márton könyvét a magyar szakirodalomban hézagpótlónak tekintem s nagy műve további köleteinek igaz örömmel és nagy érdeklődéssel nézek elébe.*
Hillebrand Jenő dr.

WORRINGER W.: **Agyptische Kunst. Probleme ihrer Wertung.** München, Piper 1927. III 1., 4^o, 31 képpel.

Worringer ebben a művében megkísérli az egyiptomi művészet eddigi formai értékelésének olyan értelmű átvizsgálását, hogy ezáltal mélyebb bepillantást nyerjünk annak való lényegébe. Ezt a vállalkozást maga a szerző szerényen kísérletnek nevezi s inkább vitára alkalmas kérdés felvetésének mint végleges állásfoglalásnak kívánja tekinteni. A nagyon határozottan előadott eredmény azonban ítélettel, még pedig az egyiptomi kultúrára és művészetre nézve megsemmisítő ítélettel egyenértékű: szerinte az egyiptomiak a természet öléből kitagadott gyarmati nép, melynek józan, gyakorlatias gondolkodása mélyebb lelki feszültséget nem ismer, s legrégibb idők óta nem is volt igazi kultúrájuk, csak civilizációjuk és ebben a tekintetben leginkább hasonlíthatók — a modern amerikaiakhoz.

Amilyen érdekes a probléma felvetése, éppen olyan ferdének látszik a megkísérelt megoldás, még ha el is tekintünk attól, hogy valamely kultúra több évezredes fejlődésének, az ősidőktől kezdve az aggkori hanyatlás végső fokáig, Amerika mai, kétség kívül csak átmeneti jellegű műveltségi fokával való pár-

huzamba állítása: módszertani képtelenség.

Abban egyetértünk mi is a szerzővel és az meg is felel a szakszerű egyiptológusok felfogásának, — mint ahogy ezt számos idézettel bizonyítja is, — hogy a régi egyiptomiak lelkületének a mi érzésünk szerint minden időkben bámulatosan józan és gyakorlati iránya volt. Az is helyes, hogy ez a nép főleg vallásában a legkésőbbi időkig nem szabadult meg sok primitív és naiv képzettől és hogy az egyiptomi hivatalos vallás elfajulásából kifejlődött varázslatokban való hit mögött nem rejlik az a mélyseges bölcsesség, amiben a görögök hittek s melynek nimbusza a források alaposabb ismeretével menthetetlenül szertefoszlott. Az is kétségtelen, hogy az egyiptomiakban sohasem lettek tudatosak azok a problémák, melyek bennünk művészi alkotásaik szemléltetésénél önkénytelenül felmerülnek és hogy sok olyan jelenség, mely a modern szemlélőben a fölényesség látszatát kelti, valójában nem fölényes, hanem csak naiv, és nem a győztesnek, hanem a gyermeki kedélynek nyugalma tükrözi vissza.

De ez a naiv, primitív, józanul praktikus nép mégis úgy szölvén a semmiből teremtett igazi nagy művészetet. Az egyiptomi világtörténetileg az első nép, mely az első kultúrmegmozdulások primitív dadogásán tülemelkedő műveket teremtett és pedig olyan alkotásokat, melyek a többi téren mutakozó alacsonyabb kulturális színvonal dacára, már néhány nemzedék után a tökéletességnek olyan fokára emelkednek, hogy még a legkésőbbi utódokban is mély benyomást keltenek.

Tán paradoxnak látszik, hogy egy nép, melynek felfogása annyira nyersen anyagi mint amilyennek a piramisokban talált szövegek mutatják, olyan halhatatlan műveket alkotott, mint Chafre dioritszobra. A paradoxon azonban az által nem küszöbölhető ki, hogy az egész kultúrát,

amennyiben ezekkel a primitív vonásokkal nincs összhangban, egyszerűen letagadjuk. Az az érzésünk, mintha a könyvet a szerző, az a fölött érzett súlyos csalódás hangulatában írta volna, hogy az egyiptomi kultúra más területei a modern ember számára nem nyújtják azt, amit művészetük neki első pillantásra ígér. Ez a csalódás olyannál, aki maga nem szakember és el van telve az egészen más jellegű, lelkes középkori művészettel, nagyon érthető; ennek azonban aggasztó egyoldalúság lett a következménye, ami már a képek megválasztásában is mutatkozik:¹ a régi birodalomból csak a templomokat, az egész középső birodalomból két nem is igazán művészi értékű stele-t, szobrokat pedig csak a késői időszakból mutat be!

W. az egyiptomiakat gyarmati népek és a nilusvölgyi kultúrát «oázis kultúra»-nak nyilvánítja. Hogy a felfogásunkkal megközelíthető legrégibb nilusvölgyi lakosság ethnikaileg kevert, azt helyben kell hagynunk; de ez mondható minden más ókori kultúrnépről, már amennyire kinyomozható; a babilóniaiakról és görögökről éppen úgy, mint az egyiptomiakról. És hogy e miatt az egyiptomiakat «művészeti talajon fejlődött gyarmat»-nak és ennek «sajátlagos kulturális formájá»-nak kelljen tekinteni, arra nincs a legcsekélyebb jogalap sem. És hogyha W. az egyiptomi kultúrát nem az «őstalajból fejlődött»-nek nevezi és abból következtetéseket von le, akkor annál kevésbbé tudom ezeket megérteni, mivel szerintem az egyiptomi kultúra az igazi honi kultúra prototípusának mutatkozik. Ha pedig W. Egyiptomot «oázis ország»-nak minősíti és Frobeniust hívja fel tanuul arra, hogy az «oázis semmi

¹ Miért válogatta össze egyébként is az új birodalomra vonatkozó képeket Prisse ábrázolásaiból, melyek nemcsak meg nem felelők, de a szóbanforgó kérdésekre vonatkozólag meg is tévesztenek.

őseredetet nem jelent a hámi kultúrkörben», akkor csak arra utalunk, hogy az egyiptomi kultúrát sem tisztán, sem túlnyomólag háminak nem lehet tekinteni; sőt ellenkezőleg, a Nílus völgyében éppen a «hámi» elem nem volt soha a kultúra kialakulásának nyomós tényezője. (V. ö. dolgozatomat Adalékok Egyiptom őskori kultúrájához az Értesítő utolsó kötetében.) Tévedés tehát azt vélni, hogy a «nem orientális» elem az egyiptomi világban nincs fajilag megokolva. Egyébként is az egyiptomi embernek nemcsak a tetteire «nem keleties» (itt éppen egy kérdőjel volna helyén), hanem még inkább egész gondolkodása, amint azt az egyiptomi nyelv szellemébe való behatolás, tisztán hámi-szemita grammatikája dacára, mutatja.²

Ha tehát éppenséggel nem is tagadható, hogy az egyiptomi nép alkotottságát faji feltételek is meghatározták, másrészt el kell ismerni, — és ezt egy józan gondolkodású ember sem tagadhatja le, — hogy fejlődésére igen nagy hatással voltak a Nílus völgyének természeti viszonyai és életfeltételei. Jellemző a modern fajkutatók túlzásaira, hogy W. a környezetnek a hatását a népi jelleg kialakulására mesterkéltnek, azt lehetne mondani, természetellenesnek érzi.

Azt is elfogadhatjuk W. fejtegetései közül, hogy a Nílus völgyének földrajzi viszonyai és egy centralizált, évszázadokon át kulturális tekintetben elszigetelt

² W. ítélete az egyiptomi írásra vonatkozólag egészen elhibázott. Az egyiptomi szöveg «kibetűzése» — ahogy W. jellemzőn mondja az «olvasás» (lectio) helyett — nem olyan nehéz, hogy «gyakran le kell mondani a megfejtéséről», hanem ellenkezőleg, mint minden szakember bizonyíthatja, minden őskori írásrendszer közül éppen a hieroglif az, melynek értelmezése aránylag legkönnyebb és ebben a tekintetben előnyben van a hasonlíthatatlanul bonyadalmasabb ékírás és a szigorúan logikus szemita betűírás fölött. Az sem helytálló, hogy az egyiptomi írás «a legegyszerűbb fogalmat» sem tudja kifejezni.

állam kialakítása együttesen azt eredményezték, hogy technikai képességük jóval megelőzte szellemi haladásukat és azáltal a «civilizáció» állapota viszonylag korán következett be.

Behatóan tárgyalja W. az egyiptomiak pszichológiai viszonyát építészetükhöz. Itt is csalódottnak mutatkozik, mivel egy primitív nép pszichéjétől többet vár, mint az adhat. Az azonban nyilvánvaló, hogy az egyiptomi építmények kompozíciója egységesebb és tudatosabb, mint azok, melyeket a babyloni vagy minosi építkezésekből ismerünk. Egy olyan tervszerű építmény, mint a középső birodalom idejében keletkezett terrasszos templom Der-el-bahri-ban, mindent messze felülmúl, ami a prähellén korból ismert. A belső tér tudatos kialakítása hiányzik ugyan itt is; de ezt egybeült is hiába keressük a «magusi» kultúra előtti korban (a kifejezést Spengler szerint értelmezve).³

Egyéb megállapításai és következtetései ellen is lehetne polemizálni; de a lényegbe vágó kérdés sokkal mélyebb jelentőségű, mint egyes jelenségek megítélése. A főkérdés a mi állásfoglalásunk a primitív kultúrához általában és minden kultúrához, melynek jelenségei mai fogalmi világunkkal nem magyarázhatók meg. Az az anachronizmus, melynek kiküszöbölésén W. fáradozik, hogy t. i. a formális értékelést a valóságértékelés kedvéért elejtse, így elhatalmasodva újra belopódzik azáltal, hogy a régi egyiptomi pszichét a mi fogalmi meghatározásaink segítségével akarja elemezni. Az ilyen törekvés azonban csak hiányos eszközökkel való kísérletnek tekinthető s következetesen keresztülvive az összes korai kulturvímányok tagadásához vagyis teljesen abszurd eredményre vezetne.

Calice Ferenc.

³ Nagyon kérdéses, hogy a legrégibb egyiptomi ház csakugyan kerek volt-e; a pálmatorzsekkal megmerevített vályogépítményű fal technikája bizonyos már korán a négyszögű alaprajzhoz vezetett.

A. IPPEL: **Pompeji**, Berühmte Kunststätten Bd. 68, E. A. Seemann. Leipzig, 1925; W. ENGELMANN: **Neuer Führer durch Pompeji**, Engelmann. Leipzig, 1925.

A legújabb ásatások meglepő eredményei nyomán feltámadt széleskörű érdeklődés természetesen a Pompeji-irodalom nagyarányú föllendülését is maga után vonta. Bárha az újonnan feltárt, féltékenyen őrzött városrész alaposabb tanulmányozása ma külföldi szakemberek számára még alig lehetséges, az eredmények legmegbízhatóbb áttekintő ismertetését mégis a Pompeji kutatásban rég időtől vezető német tudománynak köszönjük, mely Schöne, Nissen és Mau nagy hagyományainak továbbfejlesztésére legjobb erőit állítja sorompóba.

A szoros értelemben vett, részproblémákat tárgyaló tudományos művek mellett, minő Pompeji bronzipari emlékeinek a feldolgozása (Die hellenistische Kunst in Pompeji. Im Auftrage des Archäol. Instituts des Deutschen Reichs herausgegeben v. Fr. Winter. Bg. 4: Gefässe und Geräte aus Bronze, bearb. von E. Pernice, de Gruyter 1925), az összefoglaló kézikönyvek egész sora látott napvilágot (Pernice: Pompeji, Wissenschaft und Bildung 220, Quelle u. Mayer, Leipzig, 1925; T. Warscher: Pompeji. Ein Führer durch die Ruinen, de Gruyter u. Co. 1925), melyek közül Ippel és Engelmann fentnevezett s egymást jól kiegészítő kötetei úgy tartalmilag, mint nyomdai kiállításban messze kimagaslóak. Amíg Engelmann művét a Pompejít látogatók számára vezérkönyvnek szánta, addig Ippel könyvét, mely megragadó és lebilincselő elevenséggel rajzolja meg Pompeji egykori képét s a benne liktető élet egész tarkaságát, olyanok is használnak forgathatják, akik a helyszínén még nem fordultak meg. Az eltérő célkitűzésnek megfelelőleg Engelmann a topographiai rendet követi s minden részletre kiterjedő tájékoztatást kíván nyújtani, Ippel ellenben anyagát történeti rend és

műfajok szerint csoportosítva mindenütt csak a lényegesre szorítkozik. Ha a vezérkönyvnél az aprólékos mozaiktechnika volt az indokolt, úgy az Ippel nyújtotta város- és életkép a nagyvonalú színvázlat szuggesztív erejével hat. Amit Engelmann egy-egy emlékről mond, az csak lelkiismeretes összefoglalás; Ippel problémakereső és kutató egyénisége ezzel szemben számos kérdésben új eredményeket és irányítást is ad.

Ha az utóbbi években föltárt Ostia és Leptis-Magna romjai méreteikben és arányaikban sokkalta hatalmasabbak is, azt, amit Pompeji nyújt, egyik sem adja, mert a járó-kelő itt a katasztrofális gyorsasággal megszakadt egykori élet melegen liktető teljességét érzi maga körül. A falra festett plakátok magasztaló és csipkelődő felirataiban ott izzik még az utolsó választási küzdelmek izgalma; az útmenti lacikonyha tűzhelyén még ott állanak az edények, s a lezárt bronz-edényben még benne az illatos bor; a falakon ott olvassuk a bejáró félvilági szépségek nevét, epekedő szerelmesek vallomásait s a vendéglős indulatos felkiáltását, mellyel a kockajátékon összeverekedett vendégeit a helyiségből kiutasítja. Amerre járunk, mindenfelé lármas üzleti cégtáblák köszöntenek, amott pedig hirdetés tudatja, hogy ebben a házban «ebédlő három ágygal és teljes berendezéssel kiadó». A mindennapi életnek ezekbe az apró intimitásaiba való bepillantást csak a Strada dell' Abbondanza mentén lefolyt új ásatások tették teljessé, melyek mindenre kiterjedő figyelemmel és nagy technikai iskolázottsággal támasztották új életre mindazt, amit a kitörő Vézuv kő- és hamuzivatara Kr. u. 79 augusztus 24-én és 25-én eltakart. Az emeletes házak teljes homlokzatának megmentése az új ásatási technika egyik legjelentősebb sikere. Amíg Pompeji nagy térpazarlással épített atriumos és peristyles házai kifelé úgyszólván csak a kapukon át lélegzettek, addig a nagyvárosokban Ostia tanúsága szerint az épületek

gazdag ablak- és erkélysorokkal tekintettek ki az utcára. (Engelmann Fig. 10–12; H. Koch: *Römische Kunst* S. 25 ff. Fig. 4–5; Calza: *Gli scavi recenti nell' abitato d'Ostia*, Monumenti dei Lincei 1920.) A telekdrágaság következtében a tágas atriumról és peristylről itt le kellett mondani, a belső helyiségek világítási igényeit csak a szűkre szabott központi udvar szolgálta. A római nagyvárosi háznak ez a típusa, miként K. Swoboda helyesen fölismerte, közvetlen elődje a római kori palotaépítészetnek. (Römische und romanische Paläste, Wien, 1919.) Amíg Pompejiben az eső és nap elleni védelemről csak kiugró sátoztetők gondoskodtak, addig Ostiában (Koch S. 27, Fig. 5) és Rómában földszinti árkádsorok óvták a járóelőket. A Marius- és Sulla-féle forradalmak nyomán támadt s a vidéki városokban mindenfelé szétterpeszkedő és fényűzőn berendezkedő új gazdagok telekvásárlásáról is első ízben az új ásatások révén kapunk képet, melyek a Casa del Fauno hátsó peristylje alatt napfényre hozták azokat a régebbi épületeket, melyeket az új tulajdonos megvásárolt és lebontatott, hogy helyükbe a maga műkincsekkel gazdagon fölszerelt lakóházát fölépíttesse. (Nagy Sándor-mozaik.) A Sulla-féle reakció nagystílű és lelkiismeretlen telekspekulánsokat is kitermelt. Ezek sorából került ki Quinctius Valgus, aki a népgyanuját hatalmas színház és amphitheatrum építésével terelte el magáról. Az új gazdagok pénztes fáradtságát nem kímélve igyekeztek lakásukat minél kényelmesebbé tenni. Az egyik a nyár tüzelő heve ellen tágas és pompás stukko-mennyezettel díszített földalatti keresztfolyosót építtetett. (Reg. I. Ins. 6, Nr. 2; Ippel Abb. 85; Engelmann Fig. 91.) Ennek az udvarán találták meg annak a nyolc embernek a csontvázát, akik a kitörő vész látára ide menekültek, közöttük egy nő kis lányával, aki az utolsó percekben riadt félelemmel hajtotta fejét anyja ölbe. (Engelmann Fig. 92.) A legtisztább emberi érzésnek, a szeretetnek ez az át-

sugárzása az évezredek enyészeten mélyen megható és fölemelő abban a kis városban, melynek szomszédságában, a közeli Puteoliban a szeretet vallásának láng-lelkű hírnöke, Pál apostol partra szállott s melyben a kereszténység térfoglalásának semmi nyomára sem akadunk!

Pompeji előkelő lakói kényelemszeretetének és ízlésbeli kultúrájának egyik legfényesebb bizonyosságát Loreius Tiburtinus háza szolgáltatja, melynek teljes megmentésével a modern ásatási technika valósággal csodákat művelt. A lakószobák mögött szoborkoszorú övezte vízmedencével átfuttatott pergola húzódik, melynek tövében a délre nyíló kert tárul szemünk elé. Ezt is egész hosszában aedikulákkal és szökőkutakkal tarkított medence szeli át. (Ippel Abb. 105–107; Dedalo 1924 áprilisi szám.) Két oldalt gyümölcsfák sorakoztak. A gyökerek lassú elszenesedése nyomán támadt üregnek gipsszel való kiöntése révén az ásatók még azok formációit is átmentették a jelen számára. (Ippel Abb. 108.) A kertet lezáró fülkés szökőkút két oldalán silány falfestményeket látunk, melyeknek mesetere nevét is megörökítette: Lucius pinxit.

Az újonnan feltárt városrész házainak művészi felszerelése általában az átlagszínvonalat alig haladta meg. Falfestmények terén a Casa della Caccia hatalmas vadászképei tarthatnak számot a legnagyobb érdeklődésre. (Engelmann S. 134; Ippel S. 117.) Művészettörténetileg igen becsesek azok a trójai mondakörből vett jeleneteket ábrázoló, kék alakra merész lendülettel fölkelő stukkoreliefek, melyek a Reg. I. Ins. 6, No. 4 egyik kis helyiségében sok ezer darabra törve kerültek elő, s melyeket Spinazzola bámulatos fáradsággal és lelkiismeretességgel rekonstruált. (Ippel Abb. 110; Engelmann Fig. 89.)

Ippel és Engelmann kötetében nagyon helyesen teret kaptak a Pompejítől északnyugatra 1909/10-ben kiásott Villa Item nagyszerű, dionysosi női misztériumjele-

neteket ábrázoló falfestményei is (Ippel S. 127 ff.; Engelmann S. 94 ff.), melyek Kr. e. III. századi görög mintaképekre nyúlnak vissza s melyeket az antik falfestés emlékei sorában kétségtelenül vezető hely illet meg.

Amikor Ippel a múlt mulasztásaira rámutatva, az új ásatások vezetői előtt meghajtja az elismerés zászlaját, jogosan kívánja, hogy az ásó munkáját gyors ütemben kövesse a tudományos feldolgozás s hogy az újonnan föltárt városrészt mielőbb tegyék az idegen tudósok zavar-talan kutató munkája számára is hozzáférhetővé. *Ideje volna, hogy végre nemzetközi megállapodásban lefektetett intézményes garanciákkal szüntessék meg az a lehetetlen állapot, hogy a múzeumok új szerzeményeit s az ása-dások eredményeit a vezetők évtizedekre a maguk számára monopolizálják s ezáltal a tudományos munka szabadságát önkényesen korlátozzák. A legközelebbi nemzetközi archæologiai kongresszus feladata lenne, hogy e téren rendet teremtsen s a publikáció elsőbbségi jogát ásatásoknál és új szerzeményeknél méltányos időhatárokhoz kötve szabályozza.* Hekler Antal.

EMIL SADÉE: **Das römische Bonn.** — Bonn, 1925. 8° 80, Abb. 44 + Taf. 2.

Az 50 éve fennálló bonni Provinzial-Museumnak ajánlja e kis munkáját az illusztris szerző, aki rendkívül érdekes, összefoglaló képét adja a római Bonn (Bonna = Castra Bonnensia) történetének.

A legrégibb települések rövid ismertetése után beszél Drususnak a rajnai hídfő védelmére épített várauskájáról, majd elmondja, hogy a Kr. u. I. század harmincas éveiben a legio I. Germanica Kölnből Bonnba való áthelyezése alkalmat adott egy először földből és fából, később kőből felépített állandó táborhely létesítésére, mely körül a canabæ épült hamarosan föl és Bonna egyike lett a legfontosabb rajnamenti gőcpontoknak. A batavusok felkelése után 70-ben egyidőre megszűnt a feldúlt tábor legio

székhely lenni, de már a legközelebbi években — e fontos hídfőállomás birtoklását nem nélkülözhetette a germániai római hadsereg — idetelepítették a legio XXI. rapaxot, majd a legio I. Minerviát, mely a tábor állandó helyőrsége maradt. A II. évszázad dicsőséges római hadjárataiban a dákok, parthusok és mar-komannok ellen résztvett a legio I. Minervia, s kitüntetésekkel tért vissza táborhelyére. Északról a barbár népek nyomása azonban mind erősebbé válik, s a III. és IV. század Bonn számára folytonos hadakozásokat, zilált viszonyokat hozott. Julianus erősíti meg még egyszer Bonnat, utoljára győzve le a germánokat; azonban ettől kezdve a város a rómaiak és barbárok közötti küzdelemnek lett az áldozata, elvesztette jelentőségét s az V. század elejétől kezdve, midőn 406-ban frankok, vandálok, alánok, suevek és burgundok egyszerre támadtak Galliára, róla, mint római táborhelyről és városról. többé nem beszélhetünk; egy frank grófnak lett a kastélya a Castrum Bonnense.

Ez körülbelül a magva Sadée elbeszélésének, amelyet rendkívül elevenen, élettel teljesen tár az olvasó elé. Megrajzolja a katonai táborok életét, a katonák kiképzését, gyakorlatait, háborús életét és békebeli foglalkoztatását, a sorozást, a polgári település keletkezését, rövid történetét, belső életét, a városi igazgatás képét, beszél a különböző fajoknak a táboron belül való összekeveredéséről s a különféle vallásokról. Népszerű munkát írt s mint ő maga mondja: «nem leleteknek és ásatási eredményeknek felsorolását akarja adni, hanem élő embereket, élő viszonyokat akar rajzolni». Hogy azonban ez jól sikerüljön neki, ahhoz ismernie kellett a Bonnra vonatkozó emlékek, feliratok, római írott források egész mindmáig előkerült és a tudományos irodalomban feldolgozott tömegét. Csakis ennek az évtizedekkel ezelőtt megindult régészeti és történeti irodalomnak átfogó ismeretével foghatott művéhez és fejezhette be ezt ilyen sikere-

sen. Ő maga sorolja fel munkája végén a felhasznált irodalmat, melyben sok olyan régészeti és történeti elvnek és feladatnak látjuk megvalósítását és megoldását, melyet Pannoniára vonatkozólag is mihamarabb el kellene végeznünk. Így kiváló fontosságú benne, hogy amint Riese kiadta «Das rheinische Germanien in den antiken Literaturen» (1892) és «Das rheinische Germanien in den antiken Inschriften» (1914) című műveit, mi is állítsuk össze és adjuk ki a Pannoniára vonatkozó feliratokat s az antik irodalomban található feljegyzéseket. Azt hisszük, hogy ily kiadvány nagy értéke lenne hazai régészeti tudományunknak.

Sadée könyvét egész sereg jól sikerült és jól magyarázott emlékek (főleg kőemlékek) képe teszi még értéke-
sebbé.
Oroszlán Zollán.

Führer durch das Provinzialmuseum in Bonn. Erster Band: Die antike Abteilung von Professor Dr. Hans Lehner. 2. Auflage, Bonn 1924, 8°, VIII + 238, Taf. 32.

Lehner profesor kitűnő «Kalauz»-ának immár második kiadása forog közkézen. Amint a bonni múzeum például szolgálhat hasonló célú provinciális gyűjtemények okos és tanulságos felállítására, úgy a «Kalauz» is mintául vehető hasonló «múzeumi vezetők» megírásában. Tizenöt, időrendi sorrendben következő termek kalauzot át Lehner, hogy elkezdve a kőkorszak és bronzkor rajnamelléki emlékein, a hallstatti és La Tène-kor maradványain, a leggazdagabban képviselt római kor gazdag és változatos leletein és emlékein keresztül a korai középkor őkeresztény és frank régiségeivel végezze értékes vezetését. Amíg a római kort megelőző és követő korszakot mindössze három terem reprezentálja, addig 12 teremben vannak elhelyezve a rómaiságnak Bonnból, közeli és távoli környékéről való emlékei. E termek részben tárgycsoportok szerint vannak rendezve (külön terme van a rajna-alföldi kerámiának,

a római éremíveességnek, a provinciális helyi terrakottáknak és üvegiparnak, éremleleteknek és a rendeltetésük szerint csoportosított kőemlékeknek), részben a nevezetesebb és jelentősebb eredményekkel járó ásatásoknak összefüggő területek szerint egybegyűjtött leleteit foglalják magukban. Ez a beosztás teszi lehetővé, hogy Lehner egy-egy ily emlékcsoportot önálló egésként mutathasson be «Kalauz»-ában, és lásson el magyarázatokkal. Az egyes csoportok részletes, darabonként vagy összefüggő sorozatonként haladó ismertetései elejére így kerülhetett mindig egy röviden, alaposan megírt történeti bevezetés, mely az arra a tárgycsoportra vonatkozó történeti ismereteket foglalja össze, a történelemben csak némileg képzett és tájékozott látogatóra nézve is tanulságosan. E mellett azonban Lehner a szakemberekre, a tanulni vágyó s kellő alapismeretekkel bíró közönségre is tekintettel volt a megírásánál, akkor, amikor az egyes kérdések megbeszélésében, egyes tárgyak, leletek, emlékek értékelésében és meghatározásában, egyéb leletekkel való összefüggésének magyarázatában a tudományos irodalomnak legújabb eredményeire hivatkozik, ezekre utal, biztos vezérfonalat nyújtva így a régészettel behatóbban foglalkozók számára egy-egy kiválasztott, őket érdeklő tárgykör tanulmányozásához. E munka megírásához elsősorban nagy tudásra, alapos irodalmi tájékozottságra, de igen nagymértékű s részben már az elődök által elvégzett előkészítő munkásságra is szükség volt, de hogy megjelenhetett ilyen, a szakemberekre nézve is hasznos formában, ahhoz a német közönség múzeumismerete, tanulni vágyása is szükséges volt, mely így tartalmasabb, súlyosabb formában is elfogadja és használja a kitűnő vezetőt. (Vajjon mikor írhatunk hasonló terjedelmű és hasonló felkészültséggel írott magyar régészeti múzeumi vezetőről, amelynek, tudjuk, még sok előfeltétele hiányzik ma nálunk.)

Bennünket különösen a római ter-

mekkel kapcsolatos részek érdekelhetnek legjobban, ahol számos útmutatást lelünk a Germánia és Pannónia között fennállott egykori kapcsolatokra nézve.

Lehner kitűnő munkáját elsősorban múzeumvezetőink figyelmébe ajánljuk, de a régészet minden kedvelője haszonnal forgathatja. *Oroszlán Zoltán.*

Das Landesmuseum Nassauischer Altertümer in Wiesbaden. — Ein Wegweiser von Dr. F. Kutsch. — Wiesbaden 1924, 16°, 62. l.

Az újonnan épült és csak 1920-ban megnyílt wiesbadeni Landesmuseum fiatal igazgatója a szerzője a fenti kis füzetnek, amelyben rendkívül röviden, népszerű módon kalauzol végig a szép, modern múzeum gazdagnak mondható gyűjteményeiben. Mondanivalóit mindig csak a legfontosabb darabokra korlátozza, de e mellett egész kultúr-koroknak és -köröknek dióhéjba szorított, mindig a gyűjteményhez, annak tárgyaihoz kapcsolódó történetével ismerteti meg a látogatót. Különösen a prehisztóriai rész tájékoztatója sikerült kiválóan, melyben a múzeum őskori tárgyainak folytonos tanúságtétele mellett Nassau őstörténetének rövidségében szinte tökéletesnek mondható képét rajzolja meg. Hasonlóan sikerült a római rész is, míg a Középkor emlékeit már kevésbé tudja az előbbiekhöz hasonló egységesen a múzeum tárgyaitra koncentrált ismertetésbe foglalni, ami különben az ilyenfajta gyűjtemény természetéből is (szobrok, képek, kezszerek, fegyverek, ékszerek stb.) folyik. Az őskori és római kori részt mintaképgyanánt közölte annak idején a «Germania», a Német Archæologiai Intézet római-germán bizottságának közlönye. Mi is ajánljuk főleg vidéki múzeumaink vezetőinek figyelmébe.

Oroszlán Zoltán.

ALBERT GRENIER: **Quatre villes romaines de Rhénanie. Trèves—Mayence—Bonn—Cologne.** (Études d'archéologie Rhénane) — Paris, 1925. 8°, 178 + Fig. 58.

logie Rhénane) — Paris, 1925. 8°, 178 + Fig. 58.

Albert Grenier a strassburgi egyetem professzora a mű előszavában megvallja, hogy a négy városról szóló tanulmányai csak részleges megoldását adják a címből következtethető kérdéseknek. Nevezetesen nem akar foglalkozni sem politikai, sem közigazgatási, sem hadtörténeti problémákkal. Csak végig akarja kalauzolni olvasóját a négy város emlékei előtt, melyek emlékei egy virágzó provinciában a «pax romana» gondolata érvényesülésének, s elpusztultak, amikor ezt az elvet a provinciával együtt megsemmisítette a barbárok betörése. S ha átlapozzuk könyvét, bevalljuk, hogy többet nem is találunk ennél könyvében.

Mind a négy városnak előbb rövid település- és fejlődéstörténetét adja, majd a városok építészeti emlékeit tárgyalja s azután a helyi múzeumok anyagát ismerteti; mindezt röviden, érdekesen, sokszor szellemesen. Trèves kereskedői, békés polgárvárosi jellegének kidomborítása már régóta közismert. Grenier azonban olyan ügyesen csoportosítja ennek érdekében a trieri épületmaradványokat s a múzeum híres neumageni reliefjeit, hogy megállapítása szinte újnak látszik. Mainzból is inkább a civil város nyeri meg tetszését, azt járja be, annak emlékeit állítja össze, kevesebbet foglalkozik a katonai jellegű maradványokkal, holott Mainznak egész története alapításától kezdve végig a legszorosabb összefüggésben van Germania katonai történetével. Katonai célból alapítják, Felső-Germania hadseregarancsnokságának székhelye, később az egész északi front főhelye. Köemlékei is legnagyobb-részt katonai síremlékek. S ha Grenier megtalálja Trierben, annak emlékeiben a gall-római szellem érvényesülését, azt Mainzban már jóformán hiába keresi, a rajnai római hadsereg szelleme uralodik az emlékeken. Bonnból elsősorban a múzeum anyagát ismerteti, mert ebből tűnik elő Germania inferior civilizációjá-

nak legtökéletesebb képe. Ennek a közepes fokon álló kultúrának különösen kerámiája és üvegipara az, amelyben a legmagasabbra emelkedik a provinciák között — Gallia után, mely tanítómestere volt. Ellenére emlékeinek, Bonn alapjában mégis csak szerény városka volt Köln mellett, mely Germania superioriának volt a székvárosa. A város emlékei mind nagyszabású forgalmas városi életet sejtetnek. Mindezek a városok a görög-római kultúrának rajnamenti hajtásai, melyeket a római imperializmus ültetett oda. S azután minden város lakóinak képességei szerint fejlődött a civilizáció alacsonyabb vagy magasabb fokáig: Ez a kulturáltság a legmagasabb Trierben volt, melynek lakói gall származásuknál fogva jobban tudták a Rómából jövő ösztönzéseket felhasználni és saját izlésüknek megfelelő módon kifejezni, mint a germánok, amit csak erősített az, hogy egyideig császári székvárosnak is előlépett.

Grenier elsősorban a német régészet eredményei alapján írta könyvét, amit maga is kijelent műve előszavában. Munkája, ha eredeti leletpublikálásokat, új problémák megoldását, ezideig nyitott kérdések végleges megfejtését nem is találjuk meg benne, jó szempontjaival, szellemes tárgyalásával, értékes megfigyeléseivel a rajnamenti római emlékekkel és történettel foglalkozó régészeti irodalom értékes gyarapodását jelenti.

Oroszlán Zoltán.

ANDREAS ALFÖLDI: **Der Untergang der Römerherrschaft in Pannonien**, 2. Band. (Die Verwertung der archäologischen Funde, S. 1—56, Tafel I—XI.); **Ungarische Bibliothek**, Erste Reihe 12. Berlin und Leipzig, Walter de Gruyter et Co. 1926.

Hampel ismeretes összefoglalása óta (Alterthümer des frühen Mittelalters, I—III. Braunschweig, 1905) magyar szerzőtől ez az első munka, mely a népvándorlaskor magyarföldi emlékeit összefoglalóan tárgyalja s népvándorlási emlékeink problémáit megfejtí. Érthető,

hogy a külföldi szakkörök örömmel fogadták Alföldi munkáját. Mert amíg az újabb külföldi kutatások nagy léptekkel vitték előre a népvándorlások archaológiai anyagának ismeretét, addig a legfontosabb területek egyike, Magyarország a háborús és azutáni nehéz viszonyok miatt már-már egészen kikapcsolódott a közös munkából. Alföldi tehát munkájával a külföldi propaganda szempontjából nem csekély érdemeket szerzett magának. Munkája azonban csak akkor tűnik fel emberfelettinek, ha fgyelembbe vesszük a feladat nehézségét és a körülményeket is, amelyek között az készült. A technikai akadályok között egyik legnagyobb volt az, hogy a központban levő anyag: a Nemzeti Múzeum régi Érem- és Régiségtárában lévő népvándorlaskori gyűjtemény akkor (1923-ban) átköltözés után rendezés és meghatározás nélkül volt elraktározva s a gyűjtemény, — miután annak régi ismerője még előbb megvált a múzeumtól — éppen akkor új kezekbe került. Hála az osztály igazgatójának, Alföldi professzor számára úgy a raktári szekrényekben, mint a kiállítási teremben felhalmozott anyag kutatásainak egész tartamára hozzáférhetővé tétetett és ezen kutatásoknál az anyag új kezelője is mindig rendelkezésre állott. Másik nehézség az volt, hogy az ország régészeti anyaga, — amennyiben közölve volt, — többnyire ki nem elégítő rajzos publikációkban volt addig ismeretes. Sajnos, Alföldi az utóbbi években kissé jobban fellendült hazai régészeti kutatások eredményeit nem a szokásos hozzáférhetési lehetőségek mérlegelésével, hanem egyéb okok miatt mellőzte. Mindannyi között azonban Alföldinek legnagyobb nehézsége az volt, hogy népvándorlási-archaológiai előtanulmányok, részletkutatás és ásatási tapasztalatok nélkül, római numizmatikai és történeti előtanulmányokkal kellett belevágnia e zavaros problémák tömkelegébe. Munkájának gyengeségei különösen ez utóbbi nehézséggel ment-

hetők. Az archaéologiai anyagnak jóformán tisztán filológiai szemmel való nézése és egyoldalú módszerrel való felhasználása jellemzi Alföldi ezen munkáját. Az egész 56 oldalas rész alig egyéb, mint annak bizonyítása, hogy az ú. n. Keszthely-kultúra népe az avar volt. E mellett sokkal nagyobb kultúrtörténeti kérdések, melyek csakis ezen archaéologiai emléanyag alapján tanulmányozhatók, teljesen érintetlenül maradtak. Itt-ott találkozunk művészeti fejtegetésekkel is. Ezek történeti műben erőltetettnek látszanak és eredményük nem hat meggyőzőn.

E helyen csak röviden, — abban az arányban, ahogy A. ezt a nagy anyagot tárgyalta, — néhány fontosabb megállapítással kívánok foglalkozni. Az avar-megállapítást A. egyebek mellett arra alapítja, hogy a Hampel-féle 2. csoport emlékei a 3. csoportbeliekkel egy sírmezőn, sőt itt-ott ugyanazon sírban is fordulnak elő. A két különböző emlékcsoportból egyet csinál. Ez ellen következő észrevételek tehetők. A két emlékcsoport övgarnitúrája nemcsak technika, forma és díszítőstílus tekintetében különböző, mint azt A. is mondja, hanem beosztásban is. A 3. csoportbeli övgarnitúra mellékszíj-jainak száma mindig nagyobb (lehet 10—12 is!), a griffes-indás csoportnál rendszeren három mellékszíj fordul elő (csak kivételesen találunk négyet!). A két garnitúra között még sokkal lényegesebb belső különbség is van, amit eddig nem szoktak kellően kiemelni. Ezt abban látom, hogy a két garnitúratípus művészete mögött két egészen más világ áll. Az altajvidéki hagyományos bronzöntési technikát feltűntető griffes-indás emlékcsoport úgy a motívumok sokfélesége és tartalmi jelentése, mint művészeti érték szempontjából az egész eurázsiai kontinens legmagasabb rendű lovas-nomad-kultúráját reprezentálja, mely akár a permvidéki vadász-nomad kultúrával, akár az ősgermán kultúrával méltán állítható egy sorba. Ez a távol keleti művészet

jellegzetes öntési technikájával és jellegzetes anyagában a bronzban ősi szkita, hellenisztikus és más iráni elemeket dolgoz fel, egy zárt egységes csoporttá tömörítve erőteljes tárgyi formái által a legkülönbözőbb motívumokat. Ezzel ellentétben a 3. csoport sokkal fiatalabb és nyugatibb képet mutat. A tárgyi formák és a motívumok készlete nincs arányban az anyag gazdagságával. Az arany és ezüstlemezek ez a megmunkálása a déloroszországi klasszikus befolyás alatt álló műparral tart rokonságot. A motívumok fiatalabbak; gyakran előfordul közöttük a VI. század folyamán felvirágzott nyugati, illetve északi germán II. stílus különféle kombinációkban és az ú. n. bizánci stílus. A motívumok között alig akadnak olyanok, melyek nagyobb multra vezethetők vissza. Csupán a tárgyi formák némelyike sejtet ősrégi szkita alapokat, mint a szablahüvely szíjjtartó verete és a lóherealakú lószerszámdíszek garnitúrája. Az arany és ezüst ékszerek között sok bizánci stílusú portéka van, melyeket az országban is tovább gyártanak. A 3. csoportban Magyarország földjén végbemenő lényeges fejlődés mutatkozik, míg a griffes-indás emlékcsoport itt jóformán teljesen megmerevedik, benne lényeges további fejlődés nem mutatható ki.

A számos feltűnő különbség közül e helyen még csak néhányat kívánok megemlíteni. Nemcsak a férfiover felszerelésének garnitúrája, de a lószerszám garnitúrája is különbözik. A 2. csoport lószerszámdíszei ugyancsak szkita alapokra vallanak, de öntöttek és laposak, míg a 3. csoportban préselt technikával és kereszt formában fordulnak elő. Lényeges különbség mutatkozik a legfontosabb fegyverben, a szablyában is. Az avar szablya meglehetősen ismeretes Hampel munkájából. A 2. csoportbeli szablyák egész más típust mutatnak. A hüvely jellegzetes P-alakú szíjjtartó veretei itt hiányzanak. A keresztvas pálcaszerű és középen kétoldalt hosszú

oldaltöviseket visel. A penge végig egyélű és egyenes, illetve egy esetben alig észrevehetően hajló. A markolat még nem hajlik előre, de ezért nem esik teljesen a penge tengelyébe sem.

A másik ok az avar meghatározására az volt, hogy a 2. emlékesoportbeli sírok nagy része, — amint azt már Hampel is részletesen tárgyalta I. kötetének 30-ik fejezetében, — tényleg az avar időkre esik. Ezen az alapon már Hampelnek is módjában lett volna az egész emlékesoportot az avaroktól származónak tekinteni. Egy ilyen nagymennyiségű készletnek földbe vándorlásához hosszú idő szükséges. A pogány magyarokkal keletről elhozott készlet sem mindjárt került a földbe, ellenkezőleg, a sírok zöme és pedig a leggazdagabb sírok is, — amint azt ugyancsak Hampel I. kötetének 31. fejezetében részletesen kifejtette, — a királyság korából származik.

A művészeti fejtegetések közül kivívó az indamotívumnak az állati testformák stilizálásából való származtatása. A. szerint a négylábú állat (kecske) combjait hangsúlyozó spirális továbbfejlődéséből lesz a lapos levelű inda. Ennek képes anyaggal való bemutatása A. I. tábláján található (szöveg a 24. és 25. oldalakon). Ez a levezetés több oknál fogva hibás. Először is a felhozott altajvidéki spirális combú állatképen a stilizálódás más természetű, mint a mi laposlevelű indáinkon: a levelek jellegzetes belső kerek kivágása hiányzik; hiányzik az állatképen a levelek változó helyzete, ami a laposlevelű indát — egyáltalában az indát — kivétel nélkül jellemzi. Másodszor, ha a növényi inda tényleg állatmotívumból fejlődött ki, akkor nemcsak egy (ilyen rossz) példát, hanem többet (és jobbat) is kellene találnunk, melyek ezen fejlődésnek különböző fokozatait mutatnák. Az állati motívumnak növényi elemekkel, mint *masodlagos* járulékokkal való stilizálása egészen más természetű jelenség, az növényi indával nem hozható kapcsolatba.

Módszertanilag hibás a XI. tábla 1—4. sorozatnak összeállítás, amennyiben a 2. sz. alatti böleskei darab egyáltalán nem tartozik ebbe a fejlődési sorozatba. Ez női öv mellső díszítése, mely párosával fordul elő, míg az 1., 3. és 4. szám alattiak a férfiv, a kardszíjnak veretei, melyek mindig nagyobb számmal találhatók a garnitúrában. Itt két különböző tárgyi formáról van szó, melyeknek alakja és nagysága sem egyezik. A női díszítmények téglalap alakúak és nagyobbak, a férfiv veretei egyenlő oldalúak és mindig kisebbek. Ezek a külső tulajdonságok már arra intenek, hogy a két különböző tárgyi formát ne állítsuk egy fejlődési sorozatba. Ami az Alföldi fejlődési sorozatának alapjául szolgáló belső sajátosságokat illeti, mindkét tárgyi formának díszítő motívuma eredetében más és más. A XI. tábla 3. sz. alatti férfiv veretének fonatos motívuma nem a 2. sz. női övdíszítmény motívumára megy vissza, mint azt A. írja (52. oldalon). A női övdíszítmény ugyanis az üvegberakást utánozza és annak semmi köze a fonathoz. A mosonszentjánosi sírmező 26. sz. sírjában mindkét lap megkerült a női váz medencéjén. A téglalap alakú, aranyozott felületű övveret közepén nagyobb téglalap alakú áttörés (belőle az üveglapocska kihullott), oldalt pedig köröskörül kisebb kerek áttörések (számszerint 24) fordulnak elő, mely utóbbiak némelyikében a sárgászöld üveglapocska még most is megvan.

Helytelen az a megállapítás is, hogy «nemcsak a pontusi, hanem az ebből levezetett szibériai állatstílushoz mérten is a magyarföldi avaranyag jelentékeny hanyatlást jelent» (22. oldalon). A szibériai állatstílust a pontusiból nem lehet levezetni, hanem annak gyökere — amint Merhartnál olvasható, Bronzezeit am Jenissei, 120, 121, 133—134, 157. stb. oldalakon — valahol a szkiták középpázsiai őshazájában keresendő. A magyarföldi 2. emlékesoportunk állatstílusa pedig egy-

általán nem jelent hanyatlást a korábbi állatstílusokhoz képest, hanem a lovas-nomád művészet tárgyi formái által megszabott kereteken belül további differenciálódást. Olyan darabok, mint az állatviaskodási jelenettel díszített szíjívégék, a keszthelyi híres nagy, indás szíjívég, a csunyi 54. és 127. sírból származók, a nemesvölgyi vadkanfejes szíjívégék, vagy a boldogi és nagysurányi oroszlános szíjívégék a nomádművészetnek legszebb alkotásai közé tartoznak. A tárgyi formák olyan változatosságot mutatnak, mint kevés más művészeti kör a kontinensünk barbár területein.

Dicséretére legyen mondva a szerzőnek, hogy a számára hozzáférhető szakirodalmat alaposan átdolgozta, ami a derekas citátumokból első szempillantásra kitűnik. Ez legfőbb erőssége. A hazai régészeti anyagnak eredetiben való ismerete már fogyatékos.

A magyarországi népvándorlás-kor problémái a legnehezebb feladat elé állítják a kutatót. Különösen összefoglaló képet megalkotni rendszeres részletkutatások nélkül és azt a tudomány igényeinek megfelelő módon, az egész külföldi irodalom bevonásával és a rendkívül nagyszámú külföldi (főleg oroszországi és még keletebbi) összehasonlító anyag lelkiismeretes felhasználásával ma még sem Alföldinek, sem másnak nincs módjában. Jöjjenek először az eredeti forráskutatáson alapuló részletmunkák, azután következhetik az összefoglalás. Mindazok az összefoglalások, melyek a magyarországi anyagnak az eurázsiai kontinens többi barbár területeihez való viszonyát igyekeznek meghatározni, hiábavalók addig, míg a hazai anyagunk statisztikailag felvéve és a részletkutatás munkája elvégezve nincsen. A legfontosabb módszertani kérdések sincsenek még tisztázva: mint pl. a technikai eljárások, tárgyi formák és stílus-sajátságok jelentősége, vagy az archaológiai emléktanyának a történettudomány szempontjából való bizonyító értéke. Kérdés

az is, hogy egyes archaológiai emlékcsoportok milyen mértékben jelentenek egyúttal történeti népesoportokat is.

Bár Alföldi dolgozata a népvándorláskor archaológiai feldolgozásának munkájába szervesen illeszkedik bele, mégis örülnünk kell annak, hogy ezáltal is felhívta a külföldi szakkörök érdeklődését tudományos feladatainkra. A munka azonban befejezve nincsen. A kutatás lehetőségei Magyarországon rendkívül nagyok. A remélhető közös munkával pedig még sok szép, vonzó tanulságot hozhatunk ki gazdag hazai anyagunkból, de nemcsak a melegen érdeklődő külföld, hanem a magunk kedvére is.

Feltich Nándor.

A. VON LE COQ, **Bilderatlas zur Kunst und Kulturgeschichte Mittelasiens**, mit 255 Abbildungen. Dietrich Reimer (Ernst Vohsen) Berlin, 1925. Nr. 4. 107 oldal.

Turfán és környéke, a keletturkesztáni sivatag északi szélén, a koraközépkorral foglalkozó archaológia legfontosabb lelőhelyei közé tartozik. Turfán épp úgy az akkori világ szélén feküdt, mint az ókorban a Fekete-tenger északi partján éldögélő görög gyarmatvárosok, vagy mint a római provinciák Rajna-Dunamenti városai. Ami ezektől északra feküdt, az a pusztításnak és rablásnak, a gyűlölt és rettegett barbárságnak volt hazája. A hosszan elnyúló Tien-shan hegység magas láncainak védelme alatt a sivatag szélén évszázadok folyamán magas városi kultúra fejlődött ki. A sivatag és a betörő nomád népek ellen azonban ez a kultúra nem tudott megállni. Ma már csak alig megközelíthető romhalmazok jelölik itt az egykori városi élet virágzását.

A képesatlasz anyagát nagyrészt azok a falfestmények, vallásos és profán tárgyú képek, szobrok és egyéb régiségek teszik ki, melyek a háború előtti német Turfán-expedíciók révén Berlinbe kerültek s a tavalyi rendezés óta a Museum für Völkerkunde Turfán-termeiben kiállítva lát-

hatók. Az atlasz összefoglaló szövege is kiemeli, hogy ez az archaéologiai anyag az európai kultúrtörténet számára elsőrendű forrásanyag. Úgy a viselet, mint az egyes fegyvernemekben, a világi és vallásos élet különböző megnyilvánulásaiiban itt annyi rokon vonás mutatkozik, hogy Le Coq sok esetben átvételekre gondol. Ezen emlékek kora éppen az az idő, amikor Európában nagy változások után egy új világ, a mai Európa képe kezd kialakulni. Ismeretes dolog, hogy az ezen változásokkal járó küzdelmeknek elsősorban Magyarország áll középpontjában. Ami a kialakuló új világban keleti elem, az legnyersebben Magyarországon mutatja meg képét. Viszont amiket a távol keletről jövő lovasnomádok magyarföldi sírjaiban találunk, azoknak sokszor meglepően hű képmása éppen a turfáni falfestmények barbár-ábrázolásain tárul szemünk elé. Ez a gazdag archaéologiai anyag bennünket magyarokat különösen ebből a szempontból érdekelhet.

A kötet két részből áll. A tulajdonképpeni atlaszrész finom műnyomó papíron a 37—107. oldalakat foglalja el. Az ábrák csoportosításánál a tárgyi szempont az irányadó. A használás megkönnyítésére minden egyes ábra alatt megtalálható a lelőhely és ábrázolás megnevezése, a kormeghatározás, továbbá a magyarázó szöveg. A kötet formátumát szerencsésen választották meg; a nagy oldalakon négy-öt kisebb kép a megfelelő magyarázatokkal kényelmesen elfér s így a képek egymásmellettségével az összefüggéseket nagyszerűen lehet szemléltetni. Azonkívül nagyobb falfestményrészleteket is, mint a kardviselő lovagok (8. ábra), vagy a várostromló lovagok képei (32. és 33. ábrák) kényelmesen illeszkednek az oldal tükrébe. A képek nagyrésze eredeti fényképfelvétel, vannak azonban szép számmal rajzos ábrák és magyarázó képek is, melyek az ábrázolások megértését nagyban megkönnyítik. A képek alatti magya-

rázatokon kívül a kötet elején 35 oldalas szövegben áttekinthető képet kapunk az egész anyagról. A tárgyalás menete a képanyag sorrendjét követi. Először a ruházat és felszerelésekről, védő- és támadófegyverekről van szó, azután következnek a szobrászati alkotások és építészeti emlékek. A bevezetés vezérfonala a kultúrájuk vándorlása Kelet és Nyugat között, továbbá a kultúráramlatok irányának változásai. Ez tovább szövéődik az egész áttekintés folyamán; úgy a viselet, mint a fegyverek és művészeti produkciókkal kapcsolatban lépen-nyomon találkozunk meglepő egyezésekre, melyeket a megfelelő képes anyag is illusztrál. Ezt az áttekintő részt egy nagyon hasznos irodalmi utalás zárja be, melyben a Turfán és környékére vonatkozó összes fontosabb kiadványok, cikkek és közlemények címei megtalálhatók.

A magyarországi koraközépkori régészeti anyagot illetően a Turfánnal való összefüggés szálát a távol keletről jövő lovasnomádok révén kapjuk meg. Az összefüggés mikéntjére nézve meg kell jegyezni, hogy itt elsősorban nem közvetlen átvételekről van szó, és különösen nem Kínától való közvetlen átvételekről, mert — amint Le Coq mondja — kétségesnek látszik, hogy Kína az északi és nyugati nomádokra jelentékeny befolyást gyakorolt volna; ezeknél a népeknél az iráni előképeknek mindig nagyobb becsületük volt (7. oldalon). A Magyarországra elvetődött nomád népek felszerelésének forrása inkább Irán és a nyugatsibériai és déloroszországi terület voltak. Turfánban éppúgy jövevények ezek, mint Magyarországon. A turfáni lelet-anyag tehát inkább mint nagyjában egykorú összehasonlító anyag jöhet számításba. Mint ilyen azonban egészen egyedülálló. E helyen csak néhány jellegzetesebb megegyezésre kívánok röviden utalni.

A kecskeméti múzeum népvándorlási anyagából idézem a gátéri sírmező 212.

számú, többször ismertetett lovassírjának mellékleteit. Ez a sírlelet egyszerre két-féle összefüggést is mutat Turfánnal. A sírban egyebek mellett egy egyenes-hátú, végig egyélű, meglehetősen nehézkes szablya is fordul elő (Arch. Ért. 1906. 217. oldalon). Markolata tagozott, oldalán kis szabadon mozgó bronzkarika fordul elő. Felső záródása ovális alakú. Ugyanez a szablyatípus ismétlődik turfáni falfestményeken. A 117. szövegközötti képen az egyik falfestmény megfelelő részletét közlöm az eredeti képről készí-



117. KÉP.

tett vázlatban. Bár a festményen az ily csekély részletek meglehetősen elhanyagoltak szoktak lenni, a jellegzetes markolat mégis jól felismerhető. A felső veret itt is ovális alakú, megvan az oldalsó kis fémkarika is, mely a zsinór megkötésére szolgál. Ez a keresztvas ugyancsak a mi avar szablyáink jellegzetesen profilozott keresztvasát mutatja (Hampel, Alterthümer etc. III. kötet 276, 18). E turfáni példák teljes alakú képe a fegyverövről, szíjvégekkel és ezzel a szablyával a Képesatlasz 92. és 93. ábráin található. A gátéri 212. sz. sír e mellett még a kengyel révén is rokonságot tart Turfánnal. Ugyanilyen típusú kengyele van a Képesatlasz 134. ábráján látható lovasnak.

Különösen figyelemreméltók a 32. és 33. ábrák lovasai az íjjal, tegezzel és kerek övdíszítményeikkel. Ez a lovas-

nomádok típusa. Hasonlók lehettek a honfoglaló magyarok is. A ló szája alatt nagy szívalakú csüngődísz látható.

Az említett tárgyi megfeleléseken kívül vannak művészeti téren is analógiák. Az idevonatkozó anyag egy része (főleg varrottasok) még publikálatlan. Ezúttal csak egy példát kívánok kiemelni, mely a Képesatlaszban is megtalálható (145. ábra). Egy VII. századi kapuív mennyezetszalagjának festett díszé ez, melyet a benepusztai híres magyar sírlelet ezüst szíjvégének díszítményével lehet összehasonlítani. E szíjvég gyöngysoros keretébe (118. szövegközötti kép) egy nyitott-szájú, hegyesfülű, kilépő állatalak van



118. KÉP.

belekomponálva. Ez a merész stilizálás annál értékesebb, mert technikai kivitele is magas fokon álló. A térkitöltés elve a legnagyobb könnyedséggel jut kifejezésre. Térkitöltő elemek gyanánt levelek, illetve virágszirmok szolgálnak. A művészi játék itt teljesen úrrá lett a természetesség respektálása fölött. Az egyik virágszirom az állat hátsó lábának térdéhez vékony szárral kapcsolódik. Ennek ellensúlyozására a keret szemben eső oldala és a farok között másik hasonló levél fordul elő szár nélkül. A törzs alatti mezőt egy vastagszárú hegyes levél tölti ki. A szájhoz egész szervetlenül egy másik virágszirom csatlakozik. A mező kerekedő részében egy vízszintesre állított háromlevelű palmetta foglal helyet. A berakott combok ugyancsak virágszirmot utánoznak. Ugyanezen művészi felfogással, de a falfestés tech-

nikájában készült a 119. szövegközötti képen bemutatott nyitottszájú, hegyesfülű, lépdelő négylábú sárkányalak (e vázlat az eredeti kapuívrről készült, az ív teljesebb képe a Képesatlasz 145. ábráján található). A térkitöltés fő elemei itt



119. KÉP.

tarka virágszirmok, melyek ugyancsak szervetlenül illeszkednek az állat testéhez. Előfordulnak az alsó ajakon, a fej mögött és a hátsó lábak mellett. A térkitöltésre azonkívül a szabadon maradt nagyobb mezőkben nagyobb kettős karikák és harmadrangú térkitöltő elemek gyanánt apró köröcskék (közepükben ponttal) szolgálnak. Nem hiszem, hogy a szirmok bárminemű egyéb jelentéssel bírnak, ellenben ezeknek tisztára csak dekorációs rendeltetésük van. E képpel kapcsolatban is hangsúlyoznom kell, hogy közvetlen átvételre vagy összefüggésre itt sem gondolhatunk, legföljebb csak közös őseredetről lehet szó. Ebből a szempontból érdekes az, amit Le Coq e falfestménnyel kapcsolatban a 23. s. köv. oldalon mond. A kapuív szalagszerű mezéjében háromféle mesés állatalak szerepel: madárgriff, hippocampus-szerű állatalak és a szóbanforgó négylábú. Már a hippocampus-szerű állatalak is a hellenisztikus eredetre vall. Le Coq azonban a szóbanforgó sárkánynak ezt a formáját is a Gandhara-művészetben át a hellenisztikus művészetből vezeti le. Ha ez a megállapítás találó, úgy megkaptuk a benepusztai szíjívveggel való rokonság szálát is. A benepusztai állat tulajdon-

képpen nem egyéb, mint a korábbi népvándorlási időkben jól ismert griff, a szíjívveg másik oldalának indája pedig a szokásos magyarországi indának hasonlóképpen differenciált ismétlése. Úgy a benepusztai, mint a többi magyarországi griffalaknak előázsiai eredete kétségen felül áll. Az út azonban, amelyet ez a fantasztikus állatmotívum évszázados vándorlása alatt megtett, különböző volt. Észak felé haladtában a lovasnomádok kezén kisplasztikai művészetben, a Gandhara felé pedig monumentális művészetben nyert feldolgozást. Dekorációs szerepét azonban a két külön-

böző környezetben megtartotta.

Le Coq az áttekintő részben különösen a vallási emlékekkel kapcsolatban több helyen meglepő parallelizmusokra hívja fel a figyelmet. Az összekötő szálak ezen a téren elsősorban a hellenizmuson át képzelhetők. Ezek az összevetések különösen az európai kultúrtörténet szempontjából tarthatnak érdeklődésünkre számot.

Feltich Nándor.

MAX DVOŘÁK: *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck*, mit einem Anhang über die Anfänge der holländischen Malerei. München, Piper-Verlag 1925; 273 l. + 68 tábla.

Dvořák összegyűjtött műveinek ezen kötete a Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 1904-es kötetében és a Jahrbuch der k. Preussischen Kunstsammlungen 1918-as kötetében megjelent nagyfontosságú munkáknak az új kiadása, melynek szövegében lényeges változás nem történt.

Az Eyck-probléma ismételt felvetése minden tekintetben indokolt volt. A kutatás akkori álláspontján már lehetetlen volt a németalföldi festészet keletkezésének legendáját elfogadni s Jan van

Eycket mint előzmények nélkül feltűnő fenomént beállítani, ő benne keresve a naturalizmus ősatyját. A gótika idealizmusa és Jan naturalizmusa közt tátongó látszólagos szakadékokat nem lehetett tovább methaphysikai, kultúrtörténeti vagy szociális alapon áthidalni.

Mindazon kutatók közül, kik az előző kor művészetében keresték már az Eyckek problémáinak gyökerét, Carstanjact, Crowe és Cavalcaselle, Tschudít és Vollt kell megemlítenünk; ők azonban csak egyes művészneveket vetettek fel, pl. Broederlamot, Bellechost, Slütert kizárólag azért, mert időben megelőzték az Eyckeket, s a közöttük lévő összefüggés kérdésével nem sokat törődtek. Ezekkel szemben lépett fel Dvořák az ő zseniális munkájával. Ő a problémát két kérdésben tárgyalja. Az első a szorosan vett Eyck-probléma: hogyan viszonylanak egymáshoz Hubert és Jan van Eyck a genti oltáron, s ennek kapcsán Hubert személyének és jelentőségének megismerése. A második kérdés Hubert és Jan beállítása a történeti fejlődésbe s az előző korokhoz való viszonyuk megállapítása. Ezt a programot Dvořák a lehető legvilágosabb módon követi, és főérdeme, hogy klasszikus példát nyújt arra, hogy hogyan kell a történeti kutatásnak és stíluskritikának egymást kölcsönösen támogatni. Ő csak biztos történeti alaphoz indul ki, — különben nagyon könnyen meginog a theoria, — s az ezekhez fűzött stilisztikai vizsgálatok alapján terjeszkedik ki a történetileg nem igazolható emlékekre. Felfogását a művészetek szellem-történeti alapra való helyezése jellemzi, s érdekes, hogy nagy átfogó theoriáit néha igen nagy mértékben a Morelli-féle detail módszerrel támasztja alá. Több mint húsz év telt el munkájának első megjelenése óta, s ezt a problémát, melynek még számtalan lehetőségét tárta fel, senki sem fejlesztette tovább. Voll, Heidrich, Winkler, sőt Friedländer erre vonatkozó könyvei inkább a korabeli képanyag stíluskritikai vizsgálásával és elhelyezésével

szerezték érdemet, Dvořák főgondolatát egyik sem folytatta. Dvořák fejtegetéseinek rövid gondolatmenete és eredményei a következők: A két Eyck testvér egyéniségére vonatkozólag eddig két theoria állt egymással szemben: Karl Voll és Otto Seeck theoriája. Voll elfogult Jan javára s az egész genti oltárt neki tulajdonítja, miközben nem hiteles képekkel érvel; Seecknek és vele egyidejűleg Waelenak számára Hubert a teremő génius, s az oltár kizárólagos alkotója, Ádám és Éva alakjainak kivételével; Seeck ezt a két testvér között lévő feltett ellentéttekkel bizonyítja, — melyek azonban nem állanak tényleg fenn, — s ezt ismét nem hiteles képekkel akarja igazolni. A tulajdonképpeni tények a következők: A genti oltár felírása Hubertet «mair quo nemo repertus»-nak, Jant pedig «arte secundus»-nak mondja. Ezzel szemben a legrégibb források Facius Münzer, Varnier, Vasari és Guicciardini Jant ünneplik mint világhírű festőt s Hubertet részben meg sem említik. Ez az ellentmondás az oka a sok félreértésnek. Dvořák Hubert személyének meghatározásánál az egyetlen hiteles művéből, a genti oltárból indul ki. Hosszú fejtegetéseiben, — melyek során a Morelli módszert is sürűn használja, — kétségtelen stílusjegyek alapján megállapítja, hogy a három felső ülő alak és a Bárány imádásának alsó része (a tájkép és a két felső csoport nélkül) egy olyan festő műve, kinek munkája kompozícióban, típusban, perspektívában és részletformában a késő középkori principiumokhoz közelebb áll, mint Jannak általunk ismert művészetéhez. Ez a művész lehet csak Hubert. További oeuvreje megállapításának során nem szabad figyelmen kívül hagynunk, hogy a genti oltár Hubert utolsó műve, ennél fejlettebbeket el kell ejtenünk. Dvořák ezen az alapon vizsgálja tovább azokat a képeket, melyeket leggyakrabban Hubertnek tulajdonítottak, s megállapítja, hogy mindezeket törölni kell Hubert oeuvreje sorából, mert a péter-

vári két oltárszárny és a berlini Keresztrefeszítés Jan ifjúkori művének tekinthetők, a genti oltár előtti időből; a richmondi Három Mária másolat Jan után, a madridi Élet kútja egy spanyol festő átdolgozása, mely egy Jan van Eyck eredetire megy vissza, a párisi Rotschild-Madonna Janak eredeti alkotása, s a berlini Kartausi Madonna ennek egy Petrus Christustól származó lerövidített másolata. Kétségtelen tehát, hogy a nagy újtó Jan volt. A két testvér körülbelül úgy viszonylik egymáshoz, mint Masolino és Masaccio; a problémák már régebbi mestereknél is ott kísértének, de azoknak végső művészi konzekvenciáit csak a fiatalabb, zseniális művészek vonták le. Dvořák fejtegetéseinek második része Hubert és Jan fejlődéstörténeti beállítással foglalkozik. Eddig magában Németalföldön keresték az új stílus eredetét, de hiába, mert a XIII. és XIV. századi németalföldi szobrászat és úgy a monumentális, mint a miniature festészet a korabeli francia művészet függeléke, rosszabb technikával és minden nemzeti jelleg nélkül. Ugyanakkor azonban a francia és burgundi udvarokban dolgozó vezető művészek, azok, akik a fejlődést vitték, mind németalföldi származásúak, így: Jean de Liege, André Beauneveu, Jean de Bruges, a Limburg testvérek, Broederlam Jaquemari de Hesdin és Claus Sluter. Ennek a látszólagos ellentmondásnak nem szabad döntő fontosságot tulajdonítanunk, mert nagy hiba volna az akkori francia és flamand művészetet egymástól szétválasztani; a flamand lokális művészetl éppoly francia volt, mint az udvari, s a francia udvarban dolgozó északi származású művészek dacára sem lehet külön francia és külön flamand művészetről beszélni. Az Eyckek művészi származásának problémáját tehát összefüggésben kell látni az egész megelőző francia művészettel.

A genti oltárt megelőző 100 év francia és németalföldi festészetét négy periódusra osztja fel Dvořák: I. Első olaszos

stílus kora V. Károly uralkodási ideje alatt. A francia gótika nyugodt folyását 1350–80-ban az olasz művészetnek első recepciója zavarja meg. A sienai és firenzei hatások Avignonon keresztül kerülnek északra, s jellemző az olasz kompozíció, típusok és színezésnek minden átmenet nélkül való alkalmazása a francia gótikus elemek mellett. II. Második olaszos stílus a XIV. század végéig. Az idegen és belföldi elemeket egységes stílusba akarják olvasztani. Jellemző példák Jaquemare de Hesdin miniatürejei és Broederlam dijoni képei. A mind jobban erősödő olasz hatás mellett látjuk a részletformáknak fokozott naturalizmussal való vegyítést, egynéhány genre-alak alkalmazása mellett. III. Az első naturalisztikus stílus 1426-ig, Hubert haláláig. Az italianizmus fokozatos legyőzése vehető észre a naturalisztikus elemek javára. Legjellemzőbb emlékei e kornak Sluter és iskolájának szobrászi alkotásai. Ez a naturalizmus azonban még nem jelent teljes győzelmet a gótikus sablon felett, — mint Jan van Eyck művészete, — mert ennek a naturalisztikus felfogásnak ősei ott vannak a gótikus katedrálisok szobraiban fokozatosan érlelődve, míg Sluter szobraiban érik el a legmagasabb megvalósítási fokot, nem lépve még át azt a határt, amit a gótikus tradíció formában és típusban nyújtott. Mindaz, amit Hubertról megállapítottunk eddig, a fejlődésnek ezen periódusához illik: ő tehát egy középkori tradíciókkal tele művész, ki a gótikus festészet utolsó fázisát képviseli, s naturalisztikus felfogása éppúgy, mint Sluteré, nem természetszemléleten alapul, hanem formában, típusban és drapériában a gótikus normákból származik.

IV. A második naturalisztikus stílus. Ez Jan művészetének közvetlen forrása. Klasszikus példa erre Duc de Berry chautillyi imakönyvének kalendárium ábrázolásai, hol tisztára természetszemléleten alapuló naturalizmust vehetünk észre a portrészerű várkastélyok és tájak és a

parasztélet ábrázolásaiban. Ezek már Jan legfontosabb újításainak csírái. Kétségtelen tehát, hogy a nagy újítás nem hirtelen külső változás eredménye, hanem egy olyan hosszú fejlődésé, mely egyenesen a gótikában gyökerezik. Jan problémái nem az ő egyénileg felvetett problémái tehát, hanem megfigyelhető kevéssébbé zseniális megoldással az előző művészetben is. Nem időtlen fenomén ő, hanem ezer szála fűzik a múlthoz, melynek problémáit kiváló egyéni tulajdonságainál fogva zseniálisan oldja meg. Az a naturalizmus, mely az egész modern művészetnek az alapja, egy hosszú történeti fejlődés produktuma, mely a gótikus dómok skulptúrájával indul meg s a mi napjainkig tart.

Die Anfänge der holländischen Malerei.

A turin—milanói miniaturóket Durrieu és Hulni óta az Eyck testvérek számára veszik igénybe. Dvořák először történeti alapon bizonyítja be, hogy Durrieu által terminus ante quemként megállapított dátum, 1417, a miniaturók keletkezésére vonatkozólag nem feltétlen szűkségszerű, sőt a dátum a címerek alapján a XV. század közepéig tolható ki. A miniaturók nem egyidőben s nem egy kéztől származnak. A Dvořák által felismert főművész munkái közül a legjelentősebbek: a turini Tengerparti lovasjelenet, a milanói Halotti mise és Ker. Sz. János születése. A többiek gyengébb kéztől valók. Mindezeket azonban óriási különbségek választják el Jan van Eycktól melynek megállapítása során a főmestert és körét Hollandiába lokalizálhatjuk. Mindaz, ami a XVII. századi holland festészetnek főproblémája, itt már alapjában megvan: a tájképben nem a részletek a fontosak, hanem az egész összbenyomás a maga alacsony horizontjával s a színnek és világításnak hangulati kiaknázásával. Az interieurben is a tér mint egység van fel fogva, s nem elhatárolt, hanem a kereketen túlnő, az alakok alárendelt viszonyban állnak hozzá s benne szabadon és

kötetlenül mozognak. Ezek más, festőibb elvek, melyek Jan törekvéseiből hiányoznak. Némely részletben szinte Pieter de Hoochot és Emanuel de Wittét érezzük.

Hogy ki lehetett a mester, nem tudjuk. Talán Ouwater? Nem bizonyítható, de lehetséges. Mindenesetre itt a holland festészet első önálló megnyilatkozásával állunk szemben, mely már magában foglalja a XVII. századi speciális fejlődés ígérétét.

Oberschall Magda.

MAX DVOŘÁK: Geschichte der italienischen Kunst. I. (194. l. + 97 tábla. R. Piper u. Co. Verlag, München, 1927.

Dvořák kimagasló művészettörténeti jelentősége jogosulttá teszi tanítványainak azon törekvését, hogy a korán elhalt mester hátrahagyott írásait minél szélesebb körök számára hozzáférhetővé tegyék. A «Kunstgeschichte als Geistesgeschichte» programot jelző cím alatt ismert kötet nyomtatásra szánt s a mester halálakor befejezetten hátrahagyott értekezéseket tartalmaz. A «Geschichte der italienischen Renaissance» címen újabban megjelent kötet egyetemi előadások szövegét teszi közzé. Ezen előadásokat Dvořák a halálát megelőző szemeszterekben tartotta; az eddig megjelent első rész nagy vonásokkal vázolja azt az utat, melyet a művészet Giottótól Leonardóig megtett. Dvořák számára a művészettörténet az emberi szellem egyik megnyilvánulása, mely mindenkor szoros kapcsolatban áll a többi szellemi termékkel. A szellemtörténet egészének szempontjából nézve a művészettörténet egy összefüggő, nagy folyamat, mely egymásutánjának, fejlődésének törvényszerűségeit önmagában tartalmazza. (Ezen törvényszerűségek természetesen mindenkor összhangban vannak a többi szellemi megnyilvánulás megfelelő mozzanataival.) Ez azonban korántsem jelent egy mechanikus evolúciós folyamatot természettudományi értelemben. Dvořák az egymásbakapcsolódás folytonosságát, a folyamat egységét hangsúlyozza s teljes

séggel elismeri az alkotó genie jelentőségét, akiben hatványozott erővel, mintegy kikristályozódottan jelentkezik egy eddig esetleg még nem is észrevett fejlődési tendencia; így a fejlődés egésze s a művész személyi alkotása közti kapcsolat mélyebbé, bensőbbé válik. A genie jelentőségének teljes méltánylása mellett Dvořák a kezdő csírákra, összetevő komponensekre, rejtett szálakra, amelyek egy-egy csúcspontot megelőztek, igyekszik rámutatni s az innen kisugárzó különböző hatásokat fejtegeti. Ennek a módszernek ez a könyv kitűnő példája, mert aránylag szűkre szabott terjedelme dacára a szinte végtelenül tagozott és jórészt ismert tárgyról oly áttekintést ad, mely a kiemelt lényeges mozzanatokat kevés, de jellemző példa finom analizisével illusztrálja; s ha a kép, melyet így módon kapunk, részletekben esetleg kevésbé gazdag is, a tárgyalt korszak áttekinthetővé, a multtal s jövővel való kapcsolat világossá válik. S ez igen nagy érdem a hairszálkérdéseket boncoló írások még ma is jelentős tömegével szemben.

Ez a nagyvonalú előadásmód a könyv főerőssége. Csak egy szintetikus látó, a bonyolult tárgyat legapróbb részletéig ismerő, egyéni szempontok szerint ítélő elme képes erre. A főkontúrok, az elvi újítások után csak jelzi a mellékvágányokat, elágazásokat, néhol megvilágítva egy-egy, a fővonal szempontjából fontos részletet. E megjegyzések alapján is látható, hogy a könyv a maga egészében nem hoz abszolút újat. Annál többet ad azonban egyes, szinte elrejtett részletekben egy-egy összefüggés újszerű kifejtésében. A lényeg említettük biztos kiemelése mellett Dvořák kiválósága épp e finom meglátásokban, intuitív megérzésekben jelentkezik, mellyel egyes mozzanatokat új megvilágításba helyez oly meggyőző erővel, hogy az olvasóban gyakran felmerül az az érzés: ezt nem is lehet másként felfogni.

Ismételniünk kell: a könyv egyetemi előadások szövegét közli, s ez a körül-

mény több irányban meghatározza a mű jellegét. Ezáltal válik szükségessé sok közismert mozzanat újrafelvonultatása, mert nélkülük a hallgató nem nyerhetne teljes képet. Ez az oka annak is, hogy nem hatolhat mindig a probléma mélyére, ami néhol szinte kellemetlenül tűnik fel; ezért nem érinthet sok részletproblémát, ahol a legtöbb új és érdekes eredmény lenne várható. A minden irányban behatározott részletezés súlyos megterhelését egy vázlat sem bírná el, bármely erélyes kéz alkotta is volna. Hogy minővé alakult volna a szöveg, ha Dvořák maga készíti elő a kiadatást: erre természetesen nem felelhetünk. Megnehezíti ez a bírálatot is, hisz minden hiány, minden ismétlés a szabad formával hozható kapcsolatba, a végső fogalmazás kérdése örök rejtély marad.

Az érintett árnyoldalakkal szemben előnyök is felsorolhatók: az előadásmód könnyed hangja, a stílus szemléltető ereje, ami a könyv áttekinthetőségét, világosságát fokozza, jóleső ellentétként a *«Kunstgeschichte als Geistesgeschichte»* súlyos, «barokkosan» egybefolyó stílusával. Egy-egy szuggesztív erejű, szinte költői lendülettel megírt rész erősen hozzájárul a könyv hatásának fokozásához. Egy idevágó megjegyzést szabadon kockáztatnunk: kissé erőltetettnek, nem megfelelőnek találjuk a fejezetek címeit. Mért nevezzük a cinquecentot előkészítő átalakulást reformnak? stb. Természetesen ez nem érint semmi lényegest, de a mesterkéeltség érzete tagadhatatlan.

Módszertanilag és tartalmilag is a könyv kiemelkedő részei a Giottóra és Leonardóra vonatkozók. Különösen Giottót tárgyalja behatóan, abból a szempontból, hogy mennyiben és miért tekinthető a renaissance előhírnökének. Nem foglalkozik itt sem minden kérdéssel, sőt odavetett megállapításai közt is van olyan, melyre nézve több álláspont lehetséges. (Pl. a S. Francesco freskódíszé.) Itt is a súlyt azon szálak kiemelésére fekteti, melyek Giottót a multtal össze-

kötik, amelyekből az ő genieje megalakította a döntő újítást. A századokra kiható nagy tettet Dvořák a művészet önértékűségének proklamálásában látja: túlvilág és földi valóság dualitása közé ékelődik a tőlük független, önálló léttel és értékkel rendelkező művészi koncepció világa. Ennek következetes hangsúlyozását tekinti a kezdődő renaissance egyik főjelének. A megváltozott elvi állásfoglalás következményei, a kompozíció megváltozása: a középkori addicio helyébe a dolgok szemléletadta összefüggése lép, ez alkotja — menten minden transzcendentalizmustól — a részek közti összefüggés alapját. Természetesen ezzel együtt jár az alak statikája, plasztikája, térbeli elhelyezése iránti érdeklődés s az antik művészet azon elvének újjáélesztése, mely a testet a benne élő pszichikai és fizikai erők tükrképének tekinti. Lényeges újítás az antikkal szemben, hogy a pszichikai összefüggés az összkompozíció alapvető, elengedhetetlen tényezője lesz. Ebben látja Dvořák antik és keresztény felfogás szintézisének első fontos példáját s ezek kimutatására a továbbiakban is nagy súlyt fektet.

Ilyen értelemben Giotto utódai inkább quantitative jelentenek haladást; a fejlődés számára döntő hatással csak Masaccio művészete lesz újra, aki a képszerkesztés monumentális egyszerűségében visszatérést jelent Giottóhoz. A természetmegfigyelés haladását, a művészet segédeszközeinek nagymérvű gazdagodását arra használja fel, hogy a természeti mintakép fölé emelkedő művészi alkotás önállóságát és hatását fokozza. «Fejei a természet tanulmányozása által individuálissá tett típusok». Masaccio adja meg először teljes érvényét azon fontos elvnek, mely a renaissance igazi hitvallása: ez az anyag objektív kausalitásának és törvényszerűségének elve, mely a test és funkcióinak megfigyelésénél a legfontosabb szemponttá válik.

Jellemző, hogy a renaissance igazi meg-

alapítója és propagálója egy építész-genie: Brunelleschi. A gotikából nő ki — innen ered végső fokon kiváló technikai jártassága — egész művészete szellemi és formai téren tiltakozás a gotika ellen. Dvořák nagy éleslátással fejtegeti azon álláspont helytelenségét, mely Brunelleschit csak az antiktól, illetőleg csak a toszkán vagy lombard protorenaissance-ből származtatja; ő itt is antik és keresztény felfogás szintézisét látja. Az antik építészet a fősúlyt az egyes tagokra, plasztikai elemekre fekteti, az általuk körülzárt tér másodlagos. (Megjegyzendő, hogy ez csak a templomépítészetre vonatkozhatik, mert a későbbi profán építészet terén találunk már nagyszabású téralakításokat, ha esetleg idegen befolyás hatása alatt is.) Viszont a keresztény építészet szelleme mindvégig a teret hangsúlyozza, amellyel szemben a faltest tagolása, a körülzárás módja és foka másodlagos. Brunelleschi ettől az elemi követelménytől nem tér el; hogy ez milyen veszélyt rejt magában, arra Palladio némely (szinte lakhatatlan) villa terve jó példa. Brunelleschi az anyagszerűség elvét, az erők küzdelmének kiegyensúlyozását, az arányok harmóniáját csodálja az antokban, ezt a szellemet igyekszik követni s ehhez eszközül használja fel az antik építészet egyes elemeit, melyek többé-kevésbé mindig ott lappangtak az olasz építészet formakészletében. A technikai problémák, matematikai és perspektíva iránt érdeklődő Brunelleschi nem áll elszigetelten a maga korában: itáliai példákon kívül az Eyck testvérek perspektíva-problematikája világosan mutatja ezt. Ezáltal a szubjektív megfigyelés helyébe az abszolút törvényszerűség, a természeti kauzalitás lép. Művészet és tudomány e testvérviszonya által a művészet és a művészek értékelése, szociális helyzete emelkedik.

Szobrászat terén Donatello alkotja meg antik s keresztény világnak a renaissance értelmezésében vett szintézisét. A gótikától fokozatosan eltávolodva, a

ruhátlan alak és a statika problémája foglalkoztatja egyre jobban; az alakjait eltöltő komoly, nemes szellem a keresztény ethosz ideáljának követését mutatja. Donatello fejlődési fokozatainak elemzése nagyon finom és mélyreható. Nyomon kísérhetjük consequens haladását, amely a középkori realizmus, antikos idealizmus eredményeit felszíva, fokozatosan halad a S. Lorenzo szöszékeinek plasztikus víziói felé. Ezután röviden megemlékezik a firenzei virágzó műhelyekről s kissé bővebben időz Verocchionál, akinek műhelyében beható alak, forma és konstrukció-tanulmányok folynak. Fontosságát főleg annak köszöni, hogy ez adta a szellemi hátteret Leonardo geniejének kibontakozásához, aki nemcsak szintézise két század fejlődésének, hanem egyéniségének sokrétű voltával egy új kor előhangja is. Nála a művészet tudatos fejlesztése észlelhető, ennek eszközei úgy a természetmegfigyelés, mint a technikai problémákkal való foglalkozás. Ez az univerzalitás voltaképp középkori örökség, új tartalmat kap azonban az új megfigyelési mód által, melyet Leonardo általános megismerési elvé emelt. A természetfölötti magyarázat helyébe természeti kauzalitás lép: ez az első lépés a modern természettudományi pantheizmus felé.

A quattrocento második fele festészetének tömör összefoglalása rávilágít a hatalmas műhelytömrölésekre, sokféle igazodások, folytonos küzdés és erjedés korára, amikor az egyéni jellegnél erősebb korszellem nyomja rá bélyegét a művészetre. A sokféle igazodáson tülemelkedve, alkotja meg Leonardo a szintézist, miáltal az egyéni a korszellem fölé emelkedik. Világítás, perspektíva, képszerűség, mind alárendeltjei a művészi célnak, a Királyok imádásától kezdve egészen a csúcspontra: az Utolsó vacsoráig, ahol a remek egyensúlyozottságú kompozíció, az egyénien tipizált fejek a szellemi tartalom hatásos kifejezői. Sajnos, hiába próbálnók behatóbban reprodukálni azt

a mélyreható analízist, melyet Dvořák az Utolsó vacsora és a Lovasemléknek szentel s mellyel finoman rátapint a lényeges pontokra. Itt a hang személyi varázsa igazán nélkülözhetetlen.

A cinquecento legteljesebb előhangja Dvořák szerint a Monna Lisa portraita. Itt oldja meg Leonardo azt a problémát, mely szinte a gótika óta foglalkoztatta az emberiséget: «Auseinandersetzung mit dem Universum im Lichte subjektiver Erkenntnis einerseits, mit der geistigen Persönlichkeit andererseits» (p. 193.), Leonardo megalkotta a szintézist: tudományos exaktsággal kutatja a természet világát, míg a művészettel való foglalkozás rávezeti őt az anyagi adottság fölött levő szellemi hatalmak nagyságára.

Ezen finom analízisekkel zárul a könyv, mely az olasz renaissance multtal, valamint egyidejű más országok szellem-áramlataival való összefüggését kitűnően vetíti szemünk elé s hozzásegít a tárgyalta kor egységes, világos képének kialakulásához.

Dr. Zádor Anna.

H. SEDLMAYR: **Fischer von Erlach.** (München, R. Piper u. Co. 1925., 69. l. 88 tábla.)

Az osztrák barokk-kutatás legérdekesebb problémáinak középpontjába tartozik Fischer von Erlach alakja. Mindenkor igen nagy népszerűségnek örvendett s ennek megfelelően a történelmi objektivitás munkája nehezen haladhatott. Minden nagyobb építkezéssel kapcsolatba próbálták hozni, ha korbelileg valamilyen képp összeegyeztethető; sőt gyakran még erre sincsen tekintettel a mende-monda, amikor egy-egy kedvelt műemléket akar Fischer von Erlachnak attribuíni.

Fischer von Erlach és a vele kapcsolatos kérdések bibliográfiája ma már igen nagy; nagyrészt azonban tudományos apparátust mellőző hírlaptudósítások vagy egyes részletkérdésekkel foglalkozó cikkek alkotják. A nagy Fischer von Erlach monografiát Albert Ilgnek (Wien, 1895)

köszönjük, aki az egész család s a hozzájuk kapcsolódó iskolát felölelő műnek csak az első, vaskos kötetét fejezte be, mely az idősebb Fischerrel foglalkozik. Óriás tudásanyag, rengeteg levéltári kutatás eredményét nyújtja ez a munka, mely a művészi kérdések mellett nagy gondot fordít az akkori kulturális, társadalmi élet megnyilvánulására is. Gyakran ez utóbbi annyira túlteng, hogy inkább hátráltatja, mint elősegíti a kitűzött célt, amely a művész alakjának s munkásságának pregnáns ismertetése lenne. Másik fogyatéka az, hogy kritikai apparátusa nem kielégítő. A hagyományos Fischer-művek közt kiválasztással él ugyan, de ítéletét nem mindig alapítja hiteles bizonyítékokra, hanem gyakran arra a — mindenestre sokoldalú és mély, de mégis szubjektív — közképre, melyet magának hősről megalkotott. Mindez természetesen nem kisebbíti érdemeit s nem változtat azon a tényen, hogy a Fischer von Erlach kutatás mindenkor kiindulópontja s alapja Ilg monografiája lesz.

Nagyobb hiba, — amely egy újabb monografiát szükségessé tesz, — hogy helytelenül látja a római barokkot s Fischernek vele való kapcsolatát. Erélyesen tiltakozik az ellen, hogy Borrominivel kapcsolatba hozzák hőst, akit inkább szigorú klasszicistának tart (p. 445). Minden természetes s érthető elfogultság mellett is megdöbbenik a mai olvasót olyan kijelentései, mint pl. «neben Fischer ist Borromini kühl und nüchtern» (p. 61), vagy ha unalmasnak nevezi a S. Filippo Neri homlokzatát. Nehéz lenne eldönteni, hogy Borromininek ez a beállítása vagy bizarr különeködő voltának hangsúlyozása helytelenebb-e?

Mindezt szükséges volt előrebecsajítani, hogy az előttünk fekvő — Ilghez képest csekély szövegű, de gazdagon illusztrált — könyv jelentőségét hangsúlyozzuk. Sedlmayr munkájának érdemei éppen azon szempontokban vannak, amelyekkel Ilg adós maradt. Nem törekszik

a tárgy teljes s minden tekintetben végleges kimerítésére, hanem erélyes vonásokkal rajzolja meg a művész és munkásságának helyes körvonalait. Természetesen segítségére jön a részletkérdésekkel behatóan foglalkozó újabb kutatások sora (főleg Riegl, Tietze, Frey), valamint Hempel összefoglaló Borromini-monografiája, mely kimerítően s éles meglátással foglalkozik a római seicento e nagyon komplikált, de korszakalkotó fontosságú alakjával.

Sedlmayr abból indul ki, hogy a barokk, mint stílusfogalom nem oly egyértelmű, egységes, mint pl. a gótika; hanem több — néha egymástól eltérő — irányok összesége. Így alapjában véve fejlődésről is csak egy-egy irányon belül lehet szó (p. 6). Ha Fischer első pillantásra mint érthetetlen fenomén bukkan fel, akkor ez csak az osztrák viszonyokra vonatkozik: belekapcsolva a nagyobb, római szellemkörbe, azonnal látjuk az összefüggést Borrominivel. Ennek a szellemi, felfogásbeli közösségnek kiemelése s tényekkel való hangsúlyozása a munka legnagyobb érdeme. Borromini nem szükségszerű következménye az előzményeknek, mint pl. zseniális kortársa: Bernini. Ha vannak is előzményei, ő mégis valami teljesen új. Nála a szubjektív művészi koncepció uralma lép előtérbe, amely a legnagyobb önkényességgel gyúrja, csavarja az anyagot. Ez a hallatlan szubjektívizmus tette Borrominit (főleg az olasz génusz számára) nehezen hozzáférhetővé s okozta azt, hogy Borromini jelentőségét csak újabban emeli ki kellő nyomatékka a kutatás. Ezért lesz Borromini (Guarini közvetítésével) sorsdöntő az északi barokk számára, amely a stile borrominesco s nem az ezzel szemben mint a cinquecento legvégső fejleményeként szereplő Bernini stílusának folytatója.

Természetesen Fischer von Erlach kapcsolata Borrominivel csak szellemi, erősebb formai hatás inkább Prandauer köréből indul ki. Borromineszk felfogá-

sának példái az ovális gyakori felhasználása úgy palota, mint templomalaprajznál (még pedig a hosszúsági tengely hangsúlyozásával, miként S. Carlo alle quattro fontane, szemben S. Andrea in Quirinaleval). Ennek megfelelően a homlokzat a középén megtüremlik s előredűlled, míg a két oldalsó rész szárnyként csatlakozik, esetleg fellazulva áttekintést enged (S. Agnese). Pl. Kollegienkirche—Salzburg. Az ovális kedvelt formai motívum is pl. kapuknál, oltároknál vagy kerti lakok megnyíló középső részénél. Kissé erőltetett a párhuzam Borrominivel, amikor a Kollegienkirche mozgalmasságát, pathetikus külsejét, nemcsak nyugodt, egyszerű belsejét mint kontrasztot említve rámutat a S. Carlo templom nyugtalan homlokzata s a békés hangulatot árasztó udvar közt fennálló művészi ellentétre (p. 15). Borromini-nél ez esetben külső szempontok is belejátszottak (szűk telek, rendeltetés stb.), Fischernél ez a kontraszt tudatos, művészi számításon alapul, miként Michelangelo Laurenziájánál (lépcsőház s könyvtárterem).

A Kollegienkirche belsejének hangulata, felfogása többször visszatér Fischer von Erlachnál s bizonyítja, hogy egyénisége más elemeket is tartalmazott, amelyek néha klasszicisztikus színezetűek. Erre a kettősségre rámutatva, Sedlmayr megoldja ennek eredetét is. Borromini mellett a francia építészet volt rá nagy hatással; az, amit klasszicizmusnak nevezünk nála, nem egyéb, mint a raison s a szigorú tektonika elvén álló építészet sajátossága pl. egy Jean Marot, Lepautre építészetében (1650 körül, tehát a francia építészet klasszikus kora előtt).

A francia s a borromineszk elem egybeolvadását az előbbi túlsúlya mellett Sedlmayr a bécsi Udvari Könyvtár terveiben ismeri fel, de nem az eklekticizmus, hanem az alkotó szintézis jegyében. Ezzel a kissé túlzott beállítással magyarázza Fischer ez utolsó alkotásának a többtől némileg elütő jellegét, amely

a szerzőség megállapítását nagyon megnehezítette.

Sedlmayr hiteles bizonyítékok alapján igyekszik összeállítani Fischer űvejét, miközben mindig kiemeli a fokenkénti fejlődést, valamint a múltba vagy jövőbe mutató szálakat. Ezzel igen nagy szolgálatot tesz, mert megtisztítja a művész munkásságát a nem hiteles, sőt valószínűtlen művek gyakran kétes díszétől. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy az általa mellőzött művek között nincsen olyan, melyre nézve a részletkutatás a jövőben megne állapíthatná Fischer von Erlach szerzőségét. E szempontból fontos a Historische Architektur, mely Fischernek több eredeti tervét közli, valamint azon különböző korú s eredetű alkotásokat, melyek mélyebben érintették a művészt. Ebben s az ebből levonható következtetésekben van a Historische Architektur értéke, melyet Ilg nem kevés túlzással igyekszik Winckelmann mellett «Vater der deutschen Kunstwissenschaft»-nak (p. 526) megtenni.

Fischer von Erlach fejlődésének s munkásságának körvonalait Sedlmayr biztos kézzel rajzolja meg, de e körvonalak plasztikus kitöltésével — a művész egyéniségének ismertetésével — egyelőre adós maradt. Ilyen szűkszavú munka keretein belül e feladat nehezen valószínűsíthető meg. Az a túlzottan általánosító kijelentése, hogy Fischer fellépésével megszűnik az olasz építészet hegemoniája s helyét az északi osztrák-német barokk foglalja el, nem jellemzi a művészt, csak jelentőségét emeli ki. (Igazságtalan ezáltal egy Juvarával szemben.)

Végeredményként megállapíthatjuk, hogy Sedlmayr műve Fischer von Erlach s az egész osztrák barokk irodalmának jelentős és értékes terméke, ha a kitűzött probléma kimerítő tárgyalása egy, az ő után tovább haladó munka feladata marad is, amely szigorúbb módszerrel s alapos analízissel oldja meg az itt egyáltalán nem vagy csak helytelenül megoldott némi részproblémát. Dr. Zádor Anna.

W. R. ŻALOZIECKY: **Gotische und barocke Holzkirchen in den Karpathenländern.** (Krystall-Verlag. Wien, 1926. 126 l. + 126 szövegközi kép.)

Ez a kis könyv a Kárpátok vidékének számos fatemplomát tárgyalja s összefoglaló ismertetésével először szentel beható tanulmányt ez érdekes területnek. Már ez is figyelemreméltó tény. Növeli a munka értékét a bevezetés, mely tömören és szabatosan határozza meg a faépítészet tudományos helyzetét és jelentőségét. Általános tudományos szempontból ez a könyv legfontosabb része. Alapos megfontolás és sokirányú tanulmányozás után arra az eredményre jut, hogy a faépítészet nem önálló, sui generis művészet; a monumentális kőépítésztől való függés mindvégig kimutatható. (Szemben pl. Strzygowski újabban többször hangoztatott teóriájával.) Az újabb kutatás még az anglo-normann kultúra eddig priornak tartott faépítészetéről is megállapította ugyanezt. A kőépítésztől való függés miatt a faépítészet milyenségét meghatározza az a centrum, melyhez a szóbanforgó emlék tartozik, melytől az impulzust kapta. Ezáltal a faépítészet terén a kronológia kérdése másodlagos jelentőségűvé válik; ellenben sokkal fontosabb a topográfiai helyzet. Ezzel magyarázható az a — provinciális művészeteknél gyakori — tünet, hogy egyes stílusjegyek korban nagyon elkésve vagy különböző stílusok időben közelesve jelentkeznek. Az anyag romlandósága folytán már a XVI. századból is csak gyér adataink vannak — biztos emlék alig van — s így a legrégebb építkezés kérdése háttérbe szorul. Fejlődésről sem igen beszélhetünk, hisz itt idegenből átvett formanyelv, stílus alkalmazkodik egy új, tőle genetikailag idegen alakhoz. Így csak variációk, kombinációk lehetségesek, de belső, konzekvens továbbfejlődés nem. Önálló stílusról tehát nem lehet szó, az egyes ismert stílusok a különböző mintaképekhez való igazodás által fordulnak elő. Főleg gótikus és

barokk típusok találhatók, sajátos módon szinte ugyanazon időben. A Kárpátok vidéke földrajzi helyzeténél fogva is ütköző pontja a nyugati és keleti áramlatoknak, természetesen ezt a mi területünkön is tapasztalhatjuk s ez egyúttal újabb bizonyítéka a mintaképtől való függésnek.

A faépítés technikáját illetően az eljárások aszerint váltakoznak, hogy az egyes stílusok belső tendenciájának mi felel meg legjobban. A nehezebb, bizánci kupolakonstrukció a «Blockwand»-ot (boronafal) részesíti előnyben, míg a gótika és a barokképítkezés «Stabwerkbau»-t (favázás deszkafal, keretes vagy Andrásskeresztes kötéssel) kedveli. Alaprajz szempontjából nagyjában négy típus különböztethető meg: 1. centrális típus; 2. téglányalakú, centrális kupolával; 3. bazilikális gótikus és 4. bazilikális barokk templomok. Természetesen ezeken kívül is igen nagyszámú keveréktípusok vannak. Módszertanilag nagyon helyes a szerző eljárása: az említett típusok mindenikénél egy helyesen megválasztott, jellegzetes főpélda után felsorolja a többé-kevésbé ezzel összefüggésbe hozhatókat s megjelöli a kőépítészet azon körét, mely példaképpül szolgált. Így például a centrális-kupolás típus ukrainai — illetőleg közvetve bizánci — mintaképekkel függ össze, míg a bazilikális templomok az erdélyi építészettel mutatnak szoros összefüggést. Sajátsága a három-osztatú belső, ami úgy gótikus, mint barokk templomoknál tulajdonképpen a tér egységes sodrának útjában áll. A két stílus különben is nem annyira téralkotásban, mint inkább a külső részletformáiban jut kifejezésre. A téralkotás minden monumentalitás iránti hajlamának az erősen lefokozott méretek amúgy is ellenszegülnek. A keverék-típusokra nézve nagyon nehéz a mintaképet kimutatni, a variációk, kombinációk száma szinte végtelen. Két törekvés állapítható meg mindezekből: longitudinális típusok centralizá-

lsáa és centrális típusok longitudinális továbbfejlesztése.

Mindebből láthatjuk, hogy a faépítészet nem önálló stíluság, sem valamely faj vagy nép sajátos törekvéseivel nem azonosítható. Tagadhatatlan értéke és érdekessége mellett a faépítészet nem más, mint a kőépítészet mintaképeinek rusztifikált felhasználása. Ha végiglapozzuk a könyv bő és kitűnő képanyagát s

meggondoljuk, hogy mindez Nagymagyarország határain belül feküdt, akkor valóban sajnálnunk kell, hogy részünkről — néhány régi közleménytől eltekintve — nem történt semmi, ami e szép és kedves emlékek ismertetését és megőrzését elősegítette volna. Ezt az érdemet a szláv szerzőtől nem vitathatjuk el.

Dr. Zádor Anna.

ARCHÆOLOGIAI ÉRTESÍTŐ

ARCHÆOLOGISCHER ANZEIGER

NEUE FOLGE, BAND XLI.

(1927)

INHALT.

| | |
|--|-----|
| G. KRAHMER: Die Statuette eines Mädchens in Budapest | 251 |
| F. TOMPA: Das Neolithikum in Bodrogkeresztúr | 269 |
| E. HILLEBRAND: Der kupferzeitliche Bodrogkeresztúrer Kulturkreis | 277 |
| E. RITTERLING: Die legati pro praetore von Pannonia inferior seit Traian | 281 |
| S. PAULOVICS: Neue synkretistische Bronzestatuetten im Ungarischen Nationalmuseum | 301 |
| Z. OROSZLÁN: Unveröffentlichte pannonische Steindenkmäler aus dem Ungarischen Nationalmuseum | 303 |
| L. NAGY: Pannonisch-römische dekorative Stukkofrieze | 306 |
| E. JÓNÁS: Die Münze zum Gedächtnis der Koloniegründung zu Sarmizegethusa | 310 |
| N. FETTICH: Der Goldhirsch von Tápiószentmárton | 312 |
| Z. v. TAKÁCS: Chinesisch-hunnische Zusammenhänge. Neue Beiträge | 319 |
| N. SZMRECSÁNYI: Die Dombaupläne des Bischofs Grafen Karl von Esterházy in Eger | 324 |
| A. FIGLER: Bemerkungen zur Plastik des spätbarocken Klassizismus in Oesterreich-Ungarn | 326 |

Kleinere Mitteilungen.

| | |
|--|-----|
| A. KRECSMARIK: Darstellungen von Ähren aus der jüngeren Steinzeit in der prähistorischen Ansiedelung von Szarvas | 330 |
| L. NAGY: Neuere Untersuchungen und deren Ergebnisse über die antike Mosaikkunst | 330 |
| S. PAULOVICS: Neu erworbene römische Gläser im Ungarischen Nationalmuseum | 330 |
| S. PAULOVICS: Die römische Siedelung in Kisárpás | 331 |
| E. LOVAS: Bronzebeschläge eines scriniums aus Kisárpás | 332 |
| A. BALOGH: Gestempelte Tongefässe des Museums von Esztergom | 333 |
| G. WEYDE: Baupläne der Spitalkirche des roten Sternkreuzordens in Pozsony | 333 |
| J. BALOGH: Nachtrag zu Bd. XL. S. 189 ff. | 334 |

Bücherbesprechungen.

| | |
|--|-----|
| LAMBRECHT KÁLMÁN: Az ősember (Der Mensch der Urzeit), Budapest 1926 (<i>Gaál</i>) | 221 |
| ROSKA MÁRTON: Az ősrégészet kézikönyve (Handbuch der prähistorischen Archäologie) Kolozsvár 1926 (<i>Hillebrand</i>) | 222 |
| W. WÖRRINGER: Aegyptische Kunst. Probleme ihrer Wertung. München, Piper Verlag 1927 (<i>Calice</i>) | 224 |
| A. IPPEL: Pompeji, Berühmte Kunststätten 68, Seemann, Leipzig 1925; W. ENGELMANN: Neuer Führer durch Pompeji, Leipzig 1925 (<i>Hekler</i>) | 227 |
| E. SADÉE: Das römische Bonn, Bonn 1925 (<i>Oroszlán</i>) | 229 |
| H. LEHNER: Führer durch das Provinzialmuseum in Bonn, Bonn 1924 (<i>Oroszlán</i>) | 230 |
| F. KUTSCH: Das Landesmuseum Nassauischer Altertümer in Wiesbaden, Wiesbaden 1924 (<i>Oroszlán</i>) | 231 |
| A. GRENIER: Quatre villes romaines de Rhénanie, Paris 1925 (<i>Oroszlán</i>) | 231 |
| A. ALFÖLDI: Der Untergang der Römerherrschaft in Pannonien. Ungarische Bibliothek, Berlin-Leipzig 1926 (<i>Fettich</i>) | 232 |
| A. von LE COQ: Bilderatlas zur Kunst und Kulturgeschichte Mittelasiens, Berlin 1925 (<i>Fettich</i>) | 235 |
| M. DVORÁK: Das Rätsel der Kunst der Brüder Van Eyck, München 1925 (<i>Oberschall</i>) | 238 |
| M. DVORÁK: Geschichte der italienischen Kunst, München 1927 (<i>Zádor</i>) | 241 |
| H. SEDLMAYER: Fischer von Erlach, München 1925 (<i>Zádor</i>) | 244 |
| W. R. ZALOZIECKY: Gotische und barocke Holzkirchen in den Karpathenländern, Wien 1926 (<i>Zádor</i>) | 247 |

Alle für den *Archaeologiai Értesítő* bestimmte Zusendungen wolle man an den Herausgeber **Prof. A. Hekler, Budapest, IX., Erkel-utca 9** richten.

DIE STATUETTE EINES MÄDCHENS IN BUDAPEST.

Der freundlichen Aufforderung der Redaktion dieser Zeitschrift, die schöne hellenistische Statuette eines Mädchens¹ zu besprechen, die aus der Sammlung Arndt in den Besitz des Budapester Museums übergegangen ist (Abb. 1–4) komme ich um so lieber nach, als mir dadurch Gelegenheit gegeben ist, die Ausführungen meines Aufsatzes «Stilphasen der hellenistischen Plastik» (R. M. 38/39, 1923/4, 138 ff.)² wenigstens teilweise — vor allem in den Beschreibungen — zu erweitern, in Einzelheiten zu berichtigen und die dort gegebenen Datierungen zu befestigen. Eine Vollständigkeit wird aber hier noch weniger als in der genannten Arbeit angestrebt, sondern es werden nur die Monumente herangezogen, die für das Verständnis der Statuette und der Kunst ihrer Zeit von besonderem Wert erscheinen.

Das Mädchen³ greift im Schreiten mit

¹ Joubin in den *Melanges Perrot* 203 ff.; *Hekler*: *Az antik plasztikai gyűjtemény*. Nr. 44. Zu der hier angeführten Literatur ist W. Klein: *Vom antiken Rokoko* S. 100 nachzutragen.

² Im folgenden als «Stilphasen» zitiert.

³ Ergänzt ist der linke Arm; der ergänzte Teil setzt in der Schultergegend dicht unterhalb des Chitonsaumes an. Über die Hälfte des Unterarmstumpfes ist aber antik, ebenso die herabfallenden Steilfalten. Ergänzt ist ferner der entsprechende Teil des Mantels auf dem Rücken bis zu dem Rande, den er zum Chiton hin bildet, der moderne Teil ist auf Abb. 4 an der helleren Färbung zu erkennen. Durch diese Ergänzung ist auch nicht mit Sicherheit zu bestimmen, ob der vom Rücken zur Schulter hinauflaufende Mantelrand dicht unterhalb der Borte den Oberarm erreichte,

dem rechten Arm unter dem Mantel nach links hinüber und bückt sich etwas dabei, so dass der Oberkörper die doppelte Bewegung des Beugens und der Drehung ausführt. Dadurch ergeben sich im Aufbau der Komposition starke Kontraste, die vor allem in den verschiedenen Richtungen zum Ausdruck kommen, welche in der Beinstellung und der Oberkörperhaltung gegeben sind. Ist doch der Oberkörper so stark mit der Schulter nach der linken Seite der Figur herumgedreht, dass seine Querachse — die Linie von Schulter zu Schulter — beinahe senkrecht auf der Gewandfläche steht, die sich zwischen Standbein und Spielbein-

oder ob er sich etwas tiefer über den Oberarm legte. Ob nun der Mantel absichtlich herabgezogen wurde, ob er zufällig herabgeglitten ist (s. u.), seine Grundform, die das Verständnis der Anlage erleichtert, wird uns durch die Dresdner Statue Baumeister Denkmäler III 1845 Abb. 1936 repräsentiert. Eine kleine Abarbeitung befindet sich in dem Winkel zwischen Brust, linkem Oberarm und Unterarm. Ebenso ist auch unterhalb dieser Stelle der Teil des Wulstes, soweit er auf dem linken Unterarm aufliegt, modern überarbeitet. Dies weist darauf hin, dass hier unter dem Mantelwulst der den Arm bedeckende Stoff verschwand. Ergänzt ist ferner, wie die Abbildungen deutlich erkennen lassen, der Teil des Gewandes, der sich zwischen den Füßen am Boden staut. Der Kopf ist aufgesetzt, doch antik und sicher zugehörig. Ein Teil des Halses ist ausgebrochen, so dass die Bruchstellen nicht aufeinander passen. Es kann nicht bezweifelt werden, dass die Art der Anfügung, die von A. Hekler zum Zweck dieser Abbildungen neu vorgenommen wurde, im grossen und ganzen das Richtige getroffen hat (vgl. Joubin a. a. O.).

knien erstreckt. (Abb. 2.) Diese Drehung und nicht weniger die beugende Bewegung finden ihre Fortsetzung in dem ausgestreckten rechten Arm. Durch ihn wird gewissermassen die Aktion des Oberkörpers in den anders gearteten Bewegungskomplex des unteren Teils hineingetragen, der den Stand und das Schreitmotiv verkörpert. Durch den grossen Zwischenraum, der zwischen dem rechten Arm und dem Spielbein entsteht, wird die Verschiedenheit der Bewegungen oben und unten noch einmal kräftig zum Ausdruck gebracht. Noch weiter verstärkt wird dieser Bewegungskontrast dadurch, dass die Aktionen auch im Gewande ihr Widerspiel finden. Schon der mächtige die Figur durchschneidende Mantelwulst bewirkt eine klare Trennung der Bewegungskomplexe, indem er den Oberkörper nach unten hin abgrenzt und wie ein Rahmen den sich beugenden und drehenden Oberkörper umgibt. Eine ähnliche Funktion hat die vom rechten Oberschenkel zur rechten Hand sich hinziehende horizontale Falte, die auch ihrerseits die Partie der Beine vom Oberkörper kräftig absetzt. Die Bewegung des rechten Armes, deren Eigenart wir oben schilderten, überträgt sich auf die Faltenbildung des Stoffes durch den Zug, den die zugreifende Hand auf den Mantel ausübt. Es entsteht nämlich ein grosses Faltendreieck, das den Wulst als Grundseite, seine Spitze in der rechten Hand hat und sich von oben her wie ein Keil gegen die Vertikalen schiebt, die von der rechten Hand und vom linken Ellenbogen herabfallen. (Abb. 1—2.) Diese Vertikalen bedeuten aber ebenso wie die Falten, die zwischen den Beinen unterhalb des Mantels senkrecht hervorkommen, in der Komposition die Betonung des Standmotivs; sie sind ein Ausdruck einer im unteren Teil der Statuette sich vollziehenden Bewegung. So sehen wir, wie in dem Gegensatz des sich herabschiebenden Faltendreiecks zu den Steinfalten von neuem das Bewe-

gungsmotiv der ganzen Figur durch die Gewandbildung aufgegriffen und zum Ausdruck gebracht ist. Gleichzeitig zieht sich aber von der rechten Hand zum Knöchel des Spielbeins ein System schräger Faltenzüge, das seinerseits wieder gegenüber dem Motiv des Stehens das Schreiten der Figur verkörpert in engem ursächlichem Zusammenhang mit der Stellung des zurückgesetzten Beines.

Mit der Vielheit der Bewegungen geht Hand in Hand durch die Übertragung auf das Gewand eine Vielheit der Flächen.⁴ Nirgends ist für die Entwicklung der Komposition eine ideale grössere Ebene massgebend, so wie dies etwa bei der Demosthenesstatue der Fall ist. Im Gegenteil, beinahe könnte es den Anschein haben, als habe der Künstler die Ausbreitung in einer einheitlichen Ebene perhorresziert. Die Figur ist in viele einzelne Flächen zerlegt, die alle verschiedenen zu einander räumlich orientiert sind. So lässt sich eine Ebene durch die höchsten Erhebungen der Vertikalfalten gelegt denken, die von der rechten Hand und dem linken Ellenbogen herabfallen. (Abb. 1—2.) Zu ihr kontrastiert eine andere, welche in der Partie gegeben ist, die von den Schulterlinien und den Linien der Arme umrahmt ist. Von diesen beiden Ebenen setzt sich wieder sehr deutlich die dachartig geneigte Fläche ab, die sich unterhalb des rechten Armes befindet, oben durch den Arm und Wulst, unten durch die schon genannten horizontalen Faltenzüge begrenzt wird (Abb. 2—3.). Aber von allen diesen gegensätzlich gerichteten Ebenen ist wieder jene grössere Partie, die sich zwischen dem Spielbein und der von der rechten Hand herabfallenden senkrechten Falte ausbreitet, durch ihre räumliche Disposition verschieden (Abb. 3). Doch hier setzt

⁴ Für die folgende Besprechung reicht der Vergleich mit den Photographien nicht aus, da diese die Formen allzu sehr in die Fläche pressen.

wieder in scharfem Bruch nach hinten die Gewandpartie an, die von der höchsten Erhebung der Faltenmasse zwischen den Beinen zum Unterschenkel des zurückgesetzten Beines führt. Diese Auflösung in viele einzelne Flächen, die wir natürlich zum Zweck der Beschreibung — um nicht zu weitschweifig zu werden und klar zu bleiben — etwas schematisierend abgrenzen mussten, bewirkt die Vielansichtigkeit der Figur. Doch hat der Künstler dadurch, dass er an einer Stelle die Aufräuhung durch den Meissel stehen liess, uns deutlich gezeigt, dass die Figur hier gegen einen Hintergrund gelehnt werden solle, und damit selbst die gegenüberliegende Seite herausgehoben (Abb. 3). Damit ist man berechtigt, dieses Bild als die vom Künstler bevorzugte Hauptansicht aufzufassen, wenn auch die Figur daneben eine Unmenge anderer Bilder gewährt, die mindestens als gleichwertig für unser Empfinden anzusprechen sind (s. u. S. 257. Anm. 7.). Es ist wirklich eine Figur, die mit Fug und Recht dreidimensional genannt werden kann. Das besondere an ihr ist, dass sie im Gegensatz zu anderen Kompositionen wie dem Ares Ludovisi oder dem Hypnos, die in der Hauptsache die Tiefenausdehnung betonen (s. u.) sich nach allen Seiten hin gleichmässig stark entwickelt. So ist die Statuette ein «Rund»werk in des Wortes eigentlichster Bedeutung.

Betrachten wir die Linienführung noch einmal insgesamt, so zeigt sich, dass das Hauptzentrum, auf das alle kompositionellen Richtungen zustreben, die rechte Hand ist. Hier ist der Mittelpunkt der Linien, die durch den Unterarm und die Falten gegeben sind, welche zum rechten Oberschenkel und zum Knöchel laufen. Hier ist der Mittelpunkt der senkrechten Faltenzüge, die teils von der Hand selbst ausgehen, teils vom linken Ellbogen herabkommen und sie tangential berühren. Eine starke Regelmässigkeit, eine Neigung zur geometrischen Aufteilung ist in diesem Liniensystem

nicht zu verkennen. Man beachte die im Linienaufbau immer wiederkehrende Dreiecksform, deren Spitze stets an der rechten Hand liegt. Das gibt der Figur die übersichtliche Klarheit und den festen kompositionellen Zusammenschluss. Und doch wird diese Regelmässigkeit nicht zur Starrheit, überall finden wir Variationen, durch welche das Schema vermieden wird, ohne dass dadurch das Vorherrschen regelmässiger Figuren oder das Zusammenstossen gegensätzlicher Linien aufgehoben würde. So ist in den vertikal wirkenden Faltenmassen (Abb. 1), die an der linken Seite der Figur herabfallen, in Wirklichkeit kaum eine einzige Senkrechte vorhanden. Die Linien weichen in ihrem Verlauf nach unten sowohl nach rechts wie nach links sanft aus. Die Steifalte zum Beispiel, die von der Hand herabfällt und dies ganze vertikale System (vom Beschauer aus gesehen) links begrenzt, tendiert leicht zur Spielbeinseite hin und gibt damit die Überleitung zu den grossen Schrägfalten, die von der rechten Hand zum Knöchel sich hinziehen. Mit dem Hauptzentrum der Komposition, mit der rechten Hand ist auch der die Brust durchquerende Wulst eng verbunden, indem er eine Grenzlinie jenes schon genannten Dreiecks darstellt, das von oben herab sich wie ein Keil mit seiner Spitze zur Hand hinschiebt. Mit diesem Wulst wird aber wieder der Saum des Chitons durch das Brustband vereinigt, das vermittelnd zwischen diesen beiden Richtungen sich hinzieht. Durch diese Bezugnahme der Linienführungen aufeinander, durch die kleinen Variationen, die das geometrische Schema durchbrechen und vermeiden, wird ebenfalls die strenge Sammlung der einzelnen Kompositionsteile zu einem Ganzen erreicht, das trotz der lebhaften Bewegung, trotz der allseitigen Raumbetonung der Figur einen fest nach aussen abgeschlossenen Charakter verleiht.

Dasselbe bewirken auch die einfachen strengen Konturen, die überall aus herb

geschwungenen oder senkrechten Linien bestehen, deren Beziehung zueinander und zu den Linien der Komposition deutlich genug ist. In der Ansicht 1 herrscht die Vertikale. Die Faltenmasse der linken Seite korrespondiert mit der Verbindungslinie, die sich senkrecht von der rechten Schulter zum linken Knie ziehen lässt, eine Linie, die den schon an und für sich sehr klar gegliederten Umrissverlauf zwischen Schulter und Knie eint. Links tendiert die Begrenzungslinie aber etwas nach aussen und ermöglicht so, den Kontur des Oberarms in dem Umriss des Mantels einheitlich fortzuführen. Diesem Kontur wird auf der anderen Seite die sehr wahrscheinlich etwas schräg nach unten gehende Blickrichtung entsprochen haben, so wie die Wiederherstellung es zeigt. Wo wir aber Änderungen des Konturverlaufs sehen (Abb. 2), sind es stets scharfe Knicke und Brüche, die ihm seine Gestalt geben, seine klare Übersichtlichkeit ausmachen oder das Thema der inneren Linienführung wieder aufnehmen, oder es sind einfache sich oben und unten wiederholende etwas hart geführte Bögen, die sich gegenseitig entsprechen (Abb. 3, linke Seite vom Beschauer). Schliesslich sei noch besonders auf die Seitenansicht (Abb. 4) hingewiesen. Hier sind es die starken Entsprechungen zwischen den verschiedenen Bewegungen, welche die strenge Einheitlichkeit der Komposition herbeiführen. Die Haltung des Oberkörpers und des Unterschenkels, des Oberarms und des Oberschenkels haben ungefähr die gleiche Richtung. Auch hier sind wieder die Konturen sehr einfache, klare Linien, die sich gegenseitig wiederaufnehmen.

Wir haben leider nicht den geringsten Anhalt, diese Statuette auf Grund irgendwelcher äusseren Indizien zu datieren, sondern sind ganz auf den stilistischen Vergleich angewiesen. Auch der Aufbau der Venus von Milo ist durch starke Bewegungsgegensätze bestimmt. (Stilphasen 140 ff.) Der nach links gewandte Ober-

körper, die nach rechts ausbiegende mittlere Körperpartie, die wieder davon abweichende Richtung des linken Unterschenkels, sie alle kontrastieren auf das Lebhafteste zueinander. Und doch sind diese Gegensätzlichkeiten ganz anderen Charakters. Bei der Statuette von Budapest stossen die einzelnen Komplexe hart aneinander, die einzelnen Teile sind scharf und eckig gegeneinander abgesetzt und finden doch wieder ihre Einigung in der strengen Sammlung der einzelnen Komplexe durch Linienresponion und ihre Beziehung auf Zentren, die in der Komposition selbst liegen. Bei der Venus von Milo setzen die einzelnen Teile nicht viel weniger energisch voneinander ab, und doch ist die Art, wie die einzelnen Bewegungskomplexe zueinander kontrastieren, wie das Ganze zu einer grossen Bewegtheit und zu einer grossen Einheit zusammenklingt, ganz anderer Natur. Die Übergänge von Komplex zu Komplex kann man nicht in demselben Sinne eckig und unvermittelt nennen wie bei dem Mädchen von Budapest; sie haben vielmehr einen flackernden und zuckenden Charakter, die gegensätzlichen Linien finden keinen Zusammenschluss in der Komposition selbst, sondern scheinen über diese hinaus zu weisen und ihre Einigung ausserhalb von ihr zu finden.

Diese zentrifugale Kompositionsart⁵ hat mit der Venus von Milo eine lange Reihe anderer Bildwerke gemeinsam, aus der als treffliche Beispiele noch der Poseidon von Melos und die Musenstatuen von Samos und Venedig genannt seien. (Stilphasen 146, 142, 145) Diese zuletzt genannte Statue ist wichtig für die Datierung dieser Gruppe, da ihre Gewandbehandlung engste Verwandtschaft mit der nach 138 datierten Kleopatra von Delos aufweist, wie M. Schede zuerst

⁵ Zentrifugale Form, früher offene Form genannt. Zur Namensänderung vgl. J. d. I. 40, 1925, 188 Anm. 1; R. M. 40, 1925, 70 Anm. 1.

erkannte (R. M. 35, 1920, 76 ff.). Doch haben wir noch andere Beweise für die Richtigkeit dieser zeitlichen Ansetzung. Denn die Münzen des Mithradates IV. (169—150 ?) und der Laodike sind Musterbeispiele für die zentrifugale Form. (Abb. 5—6; Hera: Waddington, Babelon, Reinach *Recueil général des Mon. gr. d'Asie mineure* I, 1 Taf. I, 14; Zeus und Hera: a. a. O. Taf. I, 13; Regling, Münze als Kunstwerk Taf. 42 Nr. 854). Die kontrastreiche nach aussen strebende Form ihrer Bilder zeigt durchaus dieselbe zentrifugale Art wie die genannten Statuen. Ein Vergleich dieser pontischen Darstellungen mit dem einheitlich bewegten Bild des Zeus bithynischer Prägung — einem Typus, der zuerst auf Münzen Prusias' I. erscheint und dann von dessen Nachfolgern übernommen wird — macht ihre auseinanderstrebende Komposition durch den Gegensatz deutlich erkennbar. (Catal. of coins Brit. Mus. Pontus usw. Taf. 37 ff.). Höchst charakteristisch ist auch die Bewegung der weiblichen Figur vom Altar der Artemis in Magnesia, die auf Blatt VII des Ausgrabungswerks abgebildet ist. Nach rechts strebt der Oberkörper, nach links ist der Unterkörper und die (vom Beschauer aus) linke Hüfte herausgeschwungen. Der Widerspruch, in dem sich diese Bewegungen befinden, wird dadurch erhöht, dass der Oberkörper einst sicher nach vorn bewegt war, die Partie der Hüfte dagegen räumlich tiefer liegt. Hierzu bildet dann wieder das herausstehende Knie und der nach rechts abweichende Unterschenkel den lebhaftesten Bewegungsgegensatz. So finden wir auch hier dieses Hin und Her von Bewegungen, die stets wechselnden Kontraste, sehr ähnlich wie wir sie bei der Venus von Milo und bei der Nike von Samothrake⁶ beobachten. Auf

die Qualitäten des Altarschmucks als Relief soll an dieser Stelle nicht eingegangen werden. Die genannten Eigenheiten der Figur allein genügen, um den Altar der Periode der zentrifugalen Form zuzuweisen. Darin befinden wir uns in voller Übereinstimmung mit A. v. Gerkan, der aus anderen Gründen für den Altar die Mitte des zweiten Jahrhunderts als Entstehungszeit erschlossen hat. (Arch. Anz. 38/39, 1923/24, 347). So erhärtet also

nach rechts ausweicht. Dadurch wird seine Bewegung von der Richtung nach links, welche in dem mittleren Teil verkörpert ist, wieder abgebrochen; vgl. die Venus von Milo usw. — Der mit der Nike oft verglichene Artemistypus Rospigliosi wird sicher älter sein als sie, da in seiner Bewegung noch kein Einfluss der zentrifugalen Form zu verspüren ist. (Klein, Rokoko 114, 183 Anm. 137). — Richtig datiert wurde die Nike zuerst von Sieveking und Buschor, die auf die Kontraste der Faltschwingungen zu der Gesamtbewegung hinwiesen. Beweisende Parallelen finden sich dafür an den Friesen des grossen Altares und von Priene, die von den beiden Forschern mit Recht verglichen wurden (Münch. Jahrb. 1912, 123). Fr. Studniczka vergleicht dagegen die Giebelfigur von Samothrake (J. d. I. 38/39, 1923/4, 125 Abb. 20—21). Ich sehe nichts, was diese Figur mit der Nike verbände, sondern nur grösste Unterschiede. Ausschlaggebend ist, wie das Gewand zum Körper sich verhält. Bei der Giebelfigur ordnen sich die Schwingungen des Gewandes in weitgehendem Masse den körperlichen Bewegungen unter und begleiten sie, während bei der Nike gerade das Umgekehrte der Fall ist. Es genügen Hinweise auf die nach vorn schlagenden Teile des Mantels, auf den lebhaften Gegensatz, den der schwere Wulst und die sich lösenden, gewichtigen Stoffmassen zu den am Körper eng anliegenden Partien des Gewandes bilden. Der Giebelstatue fehlen diese Kontraste vollkommen; die Art «der Loslösung von mächtigen Faltenmotiven» ist bei ihr damit auch vollkommen verschieden von der Art, die wir bei der Nike feststellen. Da aber nicht nur die Gestaltung des Gewandes, sondern ebenso der zentrifugale Aufbau auf das zweite Jahrhundert weist, kann ich Fr. Studniczkas Datierungsversuch nicht für geglückt halten.

⁶ Stilphasen 151, 153 Anm. 3. Als Ergänzung zu der dort gegebenen Beschreibung der Nike sei noch darauf hingewiesen, dass der Unterschenkel des vorgesetzten Beines kräftig

auch der Altar von Magnesia die von uns gefundene Datierung der zentrifugalen Form. Eine weitere Verankerung unserer Datierung bietet der Eros von Madia (Mon. Piot. 17, 1909 Taf. 2). Die Diskrepanz, die zwischen Brust und Beckenachse besteht, die flackernden Brechungen, durch welche die Mittelachse in einzelne Teile sich gliedert, die Rechtswendung des Kopfes, von der die Drehung der Brust abweicht, die Gegensätzlichkeit, die zwischen der angehobenen und etwas vorgeschobenen rechten Schulter und Brust und der herausgebo-genen linken Hüfte sich bemerkbar macht, die dazu wieder kontrastierende Bewegung des Spielbeins, dies ganze ausstrahlende Liniensystem bezeugt die Entstehung dieser Figur in der Epoche der zentrifugalen Form. Sehr deutlich wird die Eigenart der Komposition dieses Eros durch die Gegenüberstellung des Hermes von Antikythera, die Winter in der Kunstgeschichte in Bildern zum vierten Jahrhundert gibt (310, I. 4). Die einheitliche Schwingung dieser Statue lässt den flackernden zackigen Aufbau der Figur von Madia klar hervortreten. Es kann keine Frage sein, dass der Eros von Madia nicht im vierten, sondern im zweiten Jahrhundert vor Chr. entstanden ist. Damit wird auch die an und für sich schon einleuchtende Vermutung Studniczka, der in der Bronzeherme des Boethos die ursprüngliche Stütze dieser Statue sieht, noch wahrscheinlicher (Artemis und Iphigenie Sächs. Akad. der Wiss. 37, 1926, 69 Anm. 2). Wir gewinnen durch diese Verbindung nicht nur eine Bestätigung für das von uns aus stilistischen Gründen erschlossene Datum des Eros, sondern ebenso für unseren Ansatz der zentrifugal bewegten Werke überhaupt. Denn die künstlerische Tätigkeit des Boethos hebt im Beginn des zweiten Jahrhunderts vor Chr. an (Klein, Rokoko, 27). Der zentrifugale Charakter der hier eben kurz besprochenen Werke scheidet sich aber deutlich von der Art der Budapes-

ter Statuette, die streng geschlossen und in sich selbst begrenzt, eine zentrale Komposition zeigt. Das zweite Jahrhundert kann deshalb als Entstehungszeit für sie nicht in Betracht kommen.

Aber es ist nicht schwer, Werke ausfindig zu machen, die sich mit unserer Figur durch eine ähnliche Art der Komposition als eng verwandt erweisen. Vor allem ist hier das sitzende Mädchen aus dem Konservatorenpalast zu nennen (Abb. 7 a—c, Stilphasen 157). Denn auch bei ihr finden wir eine starke Vielansichtigkeit, ebenso die gleichmässige Betonung der räumlichen Richtungen. Keine Dimension ist stärker als die andere hervorgehoben; besonders charakteristisch hierfür ist die Seitenansicht, aber auch die anderen Ansichten bezeugen dasselbe. Es ist stets die Form des allseitig sich gleichweit ausdehnenden Kegels. Damit scheidet sich auch dieses Werk von dem Ares Ludovisi (s. u.), der viel einseitiger die Tiefe betont und eher mit der Gestalt eines langgestreckten Blockes verglichen werden kann. Wie bei unserer Statuette von Budapest, so finden wir auch bei dem Mädchen des Konservatorenpalastes eine sehr komplizierte Bewegung mit starken Drehungen, dabei ein scharfes, eckiges Aufeinanderstossen der Bewegungskomplexe. Auch in diesem Fall wird die Komposition durch die einfachen Konturen, die übersichtlichen Kompositionslinien, die Sammlung der Richtungen in einem Hauptzentrum, das in dem Berührungspunkt der Knie und des Ellenbogens liegt, streng zusammengeschlossen. Ferner kann hier das Mädchen von Antium genannt werden, das ebenfalls einfache Konturen, eine zentrale Bindung der Komposition durch die im Teller zusammenlaufenden Linien und strengen Abschluss gegen den Raum aufweist, indem sowohl die Tiefe wie die Breite durch das Liniengefüge der Komposition verkörpert werden (Stilphasen 155). Wenn auch bei dieser Statue deutlicher als bei den an-

deren Figuren eine der vielen Ansichten, die sie bietet, stärker hervorgehoben zu sein scheint,⁷ so ist doch der Wert der übrigen Ansichten nicht zu unterschätzen, die sich in einer ununterbrochenen Bildfolge von Abb. 8 a bis d entwickeln.

Doch noch andere Züge verbinden das Mädchen von Antium mit unserer Statuette. Auch hier wird der Körper durch einen dicken Gewandwulst rücksichtslos durchschnitten und dadurch die beiden Hauptkomplexe der Bewegung geschieden, die Richtung nach links, die sich in der Aktion des Oberkörpers und der Kopfhaltung ausspricht, von dem gegensätzlich bewegten unteren Kom-

plex, dessen Eigenart durch die Stellung des Spielbeins bestimmt wird. Ferner ist die Herbheit der Bewegung zu nennen, die harten Brechungen der Konturlinie. Und wie in der Seitenansicht der Statuette von Budapest (Abb. 4; s. o. S. 254) die Bewegungen Analogien im Unterkörper finden, so nimmt auch in der entsprechenden Ansicht des Mädchens von Antium das Spielbein die Richtung des geneigten Hauptes wieder auf, (Abb. 8 a) während in der Ansicht von der anderen Seite her die Vertikalen des Oberarms, des Mantelzipfels und der Standbeinfalten den Aufbau beherrschen und das Motiv des Stehens verkörpern.⁸ (Abb. 8 d).

Recht ähnlich ist die Komposition des bekannten Typus eines Satyrs, der sich im Tanze wendet und sein Schwänzlein fasst (Abb. 9 a—e).⁹ Die abrupten Bewegungen, die einfachen Konturen mit ihren strengen Brechungen lassen ihn als einen Verwandten der bisher behandelten Werke erkennen. Besonders

⁷ Es erscheint mir aber recht fraglich, wie weit diese Feststellung von Wert ist. Der moderne Betrachter ist nur allzu sehr geneigt anzunehmen, dass seine ästhetischen Ansichten mit denen des antiken Künstlers sich stets decken müssten. Fast immer wird auf diese Weise die Frage nach der Hauptansicht entschieden. Natürlich gibt es Fälle, in denen diese Art des Vorgehens zum Ziele führt. Über die Hauptansicht des Demosthenes kann zum Beispiel kein Zweifel bestehen. Doch gibt es auch kompliziertere Fälle. Fast jeder, der die Budapester Statuette nur aus der Photographie kennt, wird glauben, dass ihre Hauptansicht in der Abb. 1 wiedergegeben sei. So bildet sie auch Joubin ab (a. a. O. Abb. auf S. 205). Denn dieses Bild zeigt die grösstmögliche Einfügung der Figur in eine ideale Ebene. Nach diesem Prinzip ist auch die «Hauptansicht» des Mädchens von Antium ausgewählt worden, und sicher befriedigt dies Bild den modernen Beschauer am meisten. Nun zeigt aber der tatsächliche Befund an der Statuette von Budapest, dass ihr Künstler der auf Abb. 3 wiedergegebenen Ansicht, die starke Tiefenlinien zur Wirkung kommen lässt, den Vorzug gab (s. o.). Dieser Umstand mahnt zur Vorsicht bei der Bestimmung von «Hauptansichten», falls man ihre Wahl nicht nach dem persönlichen, durch die heutige Zeit bedingten Geschmack vornehmen, sondern — und das ist natürlich Pflicht bei einer kunstgeschichtlichen Betrachtung — das betreffende Werk auf Grund seiner Entstehungszeit beurteilen will.

Archæologiai Értésítő.

⁸ Man kann hin und wieder die Ansicht hören, das Mädchen von Antium sei eine augusteische Arbeit. Gründe habe ich dafür noch nicht kennen gelernt. Die leichte Flüchtigkeit in der Bildung des Gesichtes an einigen Stellen beweist das jedenfalls nicht, jedenfalls müsste man dafür Analogien in der augusteischen Zeit nachweisen. Auch dann könnte es sich nur um eine ausgezeichnete Kopie handeln, was mir aber unwahrscheinlich vorkommt. Über die Gewandbehandlung der Statue vgl. unten.

⁹ Am besten erhalten Florenz, Museo archeologico, Minto, Bull. d'Arte XIV 1920, 10 Fig. 8: «è restaurata da vari frammenti; di moderno vi è soltanto la base con i piedi, la parte inferiore del tronco d'albero, la porzione sporgente della nebride tenuta dal braccio sinistro. E alta m. O. 95.» — Am wertvollsten in künstlerischer Hinsicht ist die Statuette des Thermenmuseums, Kopf ergänzt nach dem Exemplar in Florenz, Helbig-Amelung II 1326. — Weit geringer an Wert sind die Statuetten im Vatikan Helbig-Amelung I 357 (Gall. dei Cand. 176, 178) und die Statue in München, Furtwängler-Wolters Beschreibung 466.

auffällig ist die Umrisslinie, die sich in herber Spannung und starker Brechung vom Haupt über die Schulter zum rechten Oberarm zieht. Eine Gegenüberstellung mit dem Hermaphroditen von Epinal lässt seinen Charakter deutlich hervortreten (Neugebauer Bronzen Abb. 45; Br. Br. Text zu Tafel 578 S. 5 f. Abb. 4–5). Der Körper des Hermaphroditen ist um die gesenkte Hand als Mittelpunkt in einer Kurve geschwungen, die vom Hacken des Spielbeins an aufsteigend und allmählich immer stärker ausschwingend in der Brusthaltung und Kopfneigung ihr Ende findet. Seine Komposition erinnert an die Figur eines Kreises, der um den gesenkten rechten Arm als Sehne gespannt ist. Die einzelnen Bewegungen des Leibes stehen in engster Verbindung mit der bogenförmigen Spannung des Körpers, in zarten Übergängen verschmelzen die Flächen des Leibes mit der sanft nach rechts gedrehten Brust; ebenso flüssig ordnen sich die übrigen Bewegungen dem Ganzen unter. Kopf und Hände fügen sich annähernd der Peripherie eines Kreises ein, eine Wiederholung des den Körper gestaltenden Bewegungsmotivs.

Ganz anders der Satyr. Hier finden wir keine geschwungene Linie, keine sanften Übergänge, sondern hartes Aneinanderschlagen der einzelnen Komplexe. Die Bewegungen des Kopfes, der Brust und des Leibes stehen in heftigstem Kontrast zueinander. Die Brust wird mit äusserster Gewalt aus der Schrittrichtung herausgedreht. Die freie, grosse Schwingung des Hermaphroditen, der Mænade des Skopas (s. u. 261 Anm. 17) fehlt ihm. Statt dessen finden wir heftiges Absetzen der einzelnen Bewegungskomplexe voneinander. Hand in Hand geht damit äusserst starke Drehung des Körpers und fester kompositioneller Zusammenschluss. Die Statue bietet eine Art der Geschlossenheit, die den oben behandelten Werken auf das engste verwandt ist. Auf der Seite, nach der der Kopf sich hinneigt,

(Abb. 8 d) sind es die im Unterleib, in der Brust und in der Nebris,¹⁰ die den linken Arm bedeckt, gegebenen Flächen, die alle, verschieden räumlich disponiert, scharf voneinander absetzen und so die Komposition streng gegen den Raum abgrenzen. Eine weitere Zusammenfassung wird durch die Linien erreicht, die in der Blickrichtung, im rechten Arm, im linken Oberarm, im vorgestellten Bein von oben kegelförmig und räumlich divergierend nach unten streben und die Komposition allseitig in Form eines Kegels abschliessen. Als äusserste Grenzfälle, die keine erträglichen Bilder mehr ergeben, sind hier die Abbildungen g a und e gegeben. Zwischen diesen beiden Grenzen bietet die Statue eine ununterbrochene Folge von Bildern, unter denen als bevorzugte Ansicht vielleicht Abbildung g c in Betracht kommt. Auch diesen Typus charakterisiert also fester Zusammenschluss und die kompositionelle Hervorhebung sowohl der Breiten- wie der Tiefenrichtung, die durch eine Vielheit kantig aneinander grenzender Flächen innig miteinander verbunden sind und wie bei dem Mädchen von Antium eine «Rundung» der Seite, auf der die Ansichten liegen, herbeiführen. Demgegenüber vergleiche man wieder die Statuette von Epinal. Ihr fehlt diese Art der «Rundung». Die Senkrechte des rechten Armes strebt in ihrem Verlauf nach unten nicht wie die Begrenzung eines Kegels nach aussen, sondern ordnet sich ganz der in der Schrittrichtung gegebenen einseitigen Ausdehnung unter. So entwickeln sich die Linien dieser Figur gleichsam von hinten nach vorn zwischen zwei parallelen, idealen Ebenen, denen sie sich in lockerer Weise einfügen, ohne dass in der Komposition die

¹⁰ Bezw. die Fläche, die durch den im Ellenbogen gebeugten Arm begrenzt ist, falls die Nebris, wie es scheint, bei dem Florentiner Stück Zutat des Kopisten ist; vgl. die Rekonstruktionsskizze bei Helbig-Ameling I 357.

entgegengesetzte Richtung durch die Linienführung irgendwie kräftig hervor gehoben wäre. Daher kommt es auch nicht zu einer derartigen «Rundung» der Seite, welche die Ansichtsfolge bietet, wie bei dem tanzenden Satyr. Hier sei noch die Pasquinogruppe erwähnt (Zeitschr. für bild. Kunst 1903, 178, Abb. 8—10; Stilphasen 161 f.). Auch bei diesem Werk wird die Dimension, die sich in den Beinen der Gestalten ausspricht, eng durch die Lage und Drehung des Toten, durch die Weiterführung dieser Bewegung in seiner Kopfhaltung, seinem rechten Arm, der nach hinten herumgreift, durch die Körperdrehung des Tragenden mit den übrigen räumlichen Richtungen verbunden und so das Ganze durch die herumführenden Flächen und den Zusammenschluss der Komposition zu einem räumlich eng begrenzten Gebilde zusammengefasst, das sich wieder mit der Form eines Kegels vergleichen lässt. Unterschieden ist das Werk von dem Satyr und dem Mädchen von Budapest nur insofern, als die einzelnen Flächen weniger kantig aneinanderstossen, sondern stärker miteinander verschmolzen sind.¹¹ Diese Eigenart hat der Pasquino mit dem Mädchen von Antium gemeinsam.

Auch für diese eben herangezogenen Statuen, die sich als eng verwandt mit der Statuette von Budapest erwiesen, fehlt jede Datierung, die durch ein äusseres Kriterium gegeben wäre. Eine Entstehung im zweiten Jahrhundert anzunehmen, ist jedenfalls unmöglich.¹² Das verbietet die enge Verbindung dieser Werke mit unserer Mädchenstatuette, für

¹¹ Der räumliche Wert der Pasquinogruppe bleibt natürlich derselbe, auch wenn der Arm des Helden — wie es scheint — den Schild trug und so die Gruppe eine Art von Hintergrund aufwies. Mit Recht hält F. Studniczka (Artemis und Iphigenie a. a. O. 65) dieses Werk für älter als den Gigantenfries.

¹² Über den relativen Charakter dieser Datierung vgl. unten.

die wir diesen Ansatz bereits ausgeschlossen haben. Ebensowenig haben sie etwas mit dem vierten Jahrhundert gemeinsam. Das zeigt ein Vergleich mit den einheitlich geschwungenen Kompositionen dieser Zeit, von denen nur der Maussolos, die Artemisia, die Statue von Antikythera, der Schaber von Ephesos, der Bostoner Knabe (Bulle, der sch. Mensch Taf. 58), der praxitelische Hermes, die neugefundene Bronze von Marathon genannt seien. Diesen Werken fehlen völlig jener strenge Zusammenschluss der Kompositionslinien, der feste Abschluss nach aussen, die brüchigen, eckigen Linien des Aufbaues, die unsere Gruppe aufweist. Gegenüber der strengen Geschlossenheit werden wir hier in Anlehnung an den von A. von Salis geprägten Ausdruck der «Auflockerung» von einer «lockeren Geschlossenheit» sprechen und damit das Wesen der Komposition des vierten Jahrhunderts gut treffen. Weit greifen die Arme des Apoxyomenos des Lysipp nach vorn aus, ihre Linien einen sich in der Ferne mit der Blickrichtung der Statue. Die Richtung der Tiefe, in die der obere Teil der Komposition auszufließen scheint, ist in ihr nur locker verknüpft mit den Linien, die in den Beinen mit grossem Schwung von unten heraufkommen und im Körper ihre Einigung finden.¹³ Diese lockeren, weich ausschwingenden Linien sind charakteristisch für das vierte Jahrhundert, und so bilden seine Schöpfungen gemessen an den Werken, die wir um unsere Statuette von Budapest gruppierten, eine Einheit.¹⁴ Anders verhält es sich natürlich, wenn wir sie unter sich vergleichen. Dann erkennen wir, dass zum Bei-

¹³ Vgl. auch J. d. I. 38/39, 1923/4, 125 Anm. 1 Ende auf S. 126 und dazu R. M. 40, 1925, 70 Anm. 1.

¹⁴ In dieser Relation ist es durchaus berechtigt, von der «ungebrochenen Einheit» des vierten Jahrhunderts zu sprechen, vgl. A. von Salis 84. Winckelmannsprgr. 1926, 38; vgl. auch die nächste Anmerkung.

spiel die Kunst des späteren vierten Jahrhunderts — so auch der Apoxyomenos des Lysipp — eine eigene Stellung einnimmt.¹⁵ So sehen wir, dass sich unsere Gruppe sowohl von dem zweiten wie vom vierten Jahrhundert klar scheidet und dass wir sie aller Wahrscheinlichkeit nach in die dazwischenliegende Epoche des dritten Jahrhunderts einzuordnen haben.

Wir sind aber nicht allein auf dieses indirekte ausschliessende Verfahren für die Datierung unserer Gruppe angewiesen. Denn wir haben datierte Werke des dritten Jahrhunderts, durch die wir ohne Umwege eine Ansetzung erlangen. Vor allem ist es die kauernde Aphrodite des Doidalses (Abb. 10 a—d), die wir heranzuziehen haben. Hier finden wir einen Bewegungsvorgang, dessen komplizierte Natur ein Seitenstück zu dem sitzenden Mädchen des Konservatorenpalastes ist. Auch für diese Komposition ist eine ausgesprochene Vielansichtigkeit charakteristisch; es dürfte schwer sein, mit Bestimmtheit eine Hauptansicht aus der unendlichen Zahl von Möglichkeiten herauszufinden. Die Figur ist, wie die mit ihr verglichenen Werke, eine wirkliche «Rundfigur», in deren Aufbau keine Richtung stärker als die andere betont ist. Nicht allein die Tiefenrichtung kommt in der Beugung nach vorn, in der Haltung der Schenkel zum Ausdruck, sondern ebenso stark ist die Entwicklung in die Breite durch die Kopfhaltung, die Neigung der Figur nach rechts, durch die zu den Oberschenkeln gegensätzlich verlaufenden Linien der Arme hervorgehoben, die den Oberkörper überschnei-

den und die Komposition nach vorne abschliessen. Tiefe und Breite halten sich die Wage, so dass sich die Figur nach allen Seiten hin räumlich in gleich starkem Masse entwickelt und ebenfalls wie das Mädchen vom Konservatorenpalast in der Form des Kegels streng mit einfachen Konturen zusammengeschlossen ist. Um die Eigenart dieser Figur noch deutlicher zu machen, sei noch ein kurzer Vergleich mit dem Ares Ludovisi vorgenommen. Wir haben ihn schon oben herangezogen und seine Komposition in Gegensatz zu den von uns behandelten Werken des dritten Jahrhunderts gestellt. Denn während diese sich nach allen Seiten gleich weit ausdehnen, oder vielmehr ihr Aufbau ringsherum gleich eng in räumlichem Sinne von festen Grenzen eingeschränkt ist, so dass Tiefenrichtung und Breitenrichtung sich einander die Wage halten und die Figuren so zu wirklichen «Rundfiguren» werden, ist der Ares Ludovisi — und ebenso auch, um ein weiteres Beispiel zu nennen, der sandalenbindende Hermes — ganz in der Tiefenrichtung aufgebaut.¹⁶ Das Motiv des von vorn nach hinten gebeugten Körpers, der wie ein Bogen um den Mittelpunkt, den die Hände bilden, gespannt ist, wird in der Bewegungsrichtung der Arme und Beine wiederholt, und auch der Zipfel der Chlamys fällt zwischen den Beinen nach vorn herab. Der seitliche Abschluss der Figur ist — besonders deutlich auf der linken Seite durch die in die Tiefe führende Fläche des Schildes — in der Komposition selbst nicht begründet, sondern er beruht eigentlich nur auf der natürlichen Breite, die eben ein menschlicher Körper einnimmt, und hat daher etwas zufälliges an sich. Weder die Haltung des Körpers, noch die Linien des Armes, noch der Verlauf des Mantels betonen etwas anderes als die

¹⁵ Dafür ist auf die in der vorigen Anmerkung angeführte Arbeit von A. von Salis zu verweisen. An anderer Stelle soll darauf eingegangen werden. Es wird dann auch gezeigt werden, wie sich in dieser Spätzeit das stilistische Empfinden des dritten Jahrhunderts ankündigt. Hier soll auch der Apoxyomenos in seinem Verhältnis zum vierten Jahrhundert behandelt werden.

¹⁶ Die Frage nach der Vorderansicht braucht hierbei nicht aufgerollt zu werden (s. o. 257 Anm. 7).

Tiefe, nirgends wird ein Versuch gemacht, durch Linien des Aufbaues die Breite der Figur kompositionell zu begründen, um die Figur herumzuführen, wie dies bei der Venus des Doidalses durch die Kopfneigung, die Bewegung des Körpers und die zur Tiefenrichtung entgegengesetzt verlaufenden Linien der Arme geschieht. An dieser Stelle müssen wir auch an den Hermaphroditen von Epinal erinnern und an den Unterschied, der wie oben ausgeführt (258) zwischen ihm und dem tanzenden Satyr besteht. Von diesen Statuen, deren Linien einseitig in der Tiefenrichtung¹⁷ verlaufen, hebt sich der Aufbau der kauernenden Aphrodite und der mit ihr verglichenen Werke klar und deutlich ab. Denn hier ist nicht al-

lein die Tiefe betont, sondern ebenso sehr die Breitendimension in der Komposition durch die Linien des Aufbaues hervorgehoben. Dadurch erhalten diese Figuren den allseitig festen Abschluss. Da aber die kauernde Aphrodite durch ihren Künstler Doidalses in das dritte Jahrhundert datiert ist, gewinnen wir mit ihr eine weitere Stütze unserer zeitlichen Ansätze (Klein, Rokoko 31, 178).

Eine Bekräftigung dieser Datierungen gibt die Statue des Demosthenes aus dem Anfang des dritten Jahrhunderts (Stilphasen 154). Sie lässt dieselben stilbildenden Elemente in ihrem Aufbau erkennen. Schroff und herb stösst gegen die senkrechte Linie des von der Schulter herabkommenden Mantelzipfels der Wulst, welcher die Brust durchquert und das regelmässige von den Armen gebildete Sechseck in zwei Teile zerlegt. Die untere Spitze dieses Sechseckes bilden die gefalteten Hände. Sie sind der zentrale Punkt der Komposition, durch den auch die Senkrechte des Mantels hindurchläuft, die das Standmotiv wieder aufnimmt und sich in den Konturen der Oberarme widerspiegelt. Aber auch bei dieser so ruhig dastehenden Figur ist ein lebhafter Bewegungskontrast von einschneidender Bedeutung. Denn dieses zentrale System, das die gefalteten Hände im Verein mit dem senkrechten Mantelzipfel bilden, liegt nicht genau in der Mitte der Figur, sondern weicht erheblich zur Standbeinseite hin ab. Damit entsteht eine sehr lebhafte Diskrepanz zwischen der senkrechten Mittelachse jenes Sechseckes und dem jäh in der anderen Richtung abweichenden Liniensystem des Spielbeines, das, nach rechts herausgestellt, entsprechende Faltenzüge auf dem Mantel hervorruft; wir beobachten hier eine Herbheit des rhythmischen Wechsels, der uns an die oben betrachteten Statuen erinnert und der auch hier wie bei der Statuette von Budapest durch einen fast geometrischen Aufbau und entsprechend einfache Konturen wieder

¹⁷ Einige Beispiele zur Tiefenkomposition seien noch kurz aufgezählt: Sitzender Hermes aus Herculaneum in Neapel, Hypnos von Madrid, Ringer von Herculaneum in Neapel, Ausschreitender Athen Nat. Mus. 246, sitzende weibliche Statue (Hekler Bildniskunst 204 b; Ö. J. XI 1908 Beibl. 195 ff), sandalenbindender Hermes, Maenade in Dresden. Abgesehen von den beiden ersten Werken, die lockerer aufgebaut sind, aber hierher gehören, entwickeln sich diese Kompositionen gleichsam zwischen zwei idealen parallelen Ebenen, indem ihre Linien sich von hinten nach vorne in diesem Tiefenraum bewegen. Besonders die Maenade macht den Zwang der Form, unter dem der Künstler als Kind seiner Zeit steht, sehr deutlich. Der linke Arm ist stark nach rechts herübergenommen, während der rechte Arm gewaltsam mit der Schulter zurückgedreht ist. (Beide Rekonstruktionen werden dem gerecht, soweit die Abbildungen ein Urteil erlauben: vgl. Treu, *Mélanges Perrot* S. 320 Abb. 2, *Photogr. Leipziger Illustr. Ztg.* Nr. 3175 vom 5. Mai 1904 S. 633; *Six J. d. I.* 23, 1918, 42 Abb. 2-3, wenn sie auch in der Ergänzung der Aktion stark von einander abweichen). Auch die Tyche von Antiochia gehört hierher. Bei ihr sind aber bereits Einwirkungen jenes Stilgefühls festzustellen, das dem dritten Jahrhundert seinen Charakter verleiht. Auf die Tiefenkomposition soll an anderer Stelle eingegangen werden; vgl. *J. d. I.* 40, 1925, 192.

zusammengefasst wird. So ist auch der Demosthenes von demselben plastischen Empfinden gestaltet, das wir in jenen Statuen wirksam fanden. Auch in ihm wirkt dieses zusammenfassende und zentrierende Formwollen, das hier aber nicht zu jener Vielansichtigkeit führt. Das Werk hat eine ausgesprochene Hauptansicht, wenn daneben auch andere Ansichten möglich sind, die jedoch sofort als untergeordnet erkannt werden.

Mit den beiden Gruppen der zentrifugal bewegten Werke, wie der zentral aufgebauten Figuren haben wir sehr charakteristische Kompositionsarten der hellenistischen Zeit kennen gelernt und gesehen, dass Sie sich auch zeitlich scheiden, indem die erstgenannte Gruppe dem zweiten Jahrhundert, die zweite dem dritten angehört. Natürlich ist mit diesen wenigen Beispielen, die wir hier und in unseren anderen Arbeiten über die hellenistische Kunst bisher behandelt haben, nicht die Fülle der Erscheinungen, welche diese Jahrhunderte einst boten, irgendwie erschöpft. Das muss, soweit es überhaupt durchführbar ist, einer umfassenderen Arbeit vorbehalten bleiben. Aber soviel ist sicher, dass wir in ihnen sehr charakteristische Vertreter der verschiedenen Epochen haben. Da aber ein jedes Kunstwerk ein Ausdruck seiner Zeit ist und somit alle Produkte derselben Epoche eine innere Verwandtschaft mit einander aufweisen müssen, ist es von vornherein selbstverständlich, dass auch die übrigen Erscheinungen, die uns bisher noch unbekannt sind, in einem engen inneren Verhältnis zu der zentralen bzw. zentrifugalen Form stehen müssen. Für das zweite Jahrhundert v. C. ist dies bereits an anderer Stelle wenigstens zum Teil gezeigt worden und dargelegt, wie die übrigen künstlerischen Erzeugnisse dieser Periode in innigem Wesenszusammenhang mit der zentrifugalen Form sich befinden und mit ihr eine grosse Einheit bilden, deren übergeordnete Kategorie wir in der Art des

räumlichen Empfindens suchten, das seinerseits wieder im Einklang mit der geistigen Haltung stehen muss (J. d. I. 40, 1925, 191 ff, 197 ff).

Andererseits versteht es sich von selbst, dass eine derartige Scheidung in einzelne Epochen stets etwas schematisches an sich haben muss, solange wir fast nur das relative Entstehungsdatum der Figur durch stilistischen Vergleich und Gruppierung bestimmen und nur allzu selten absolute Daten besitzen. Denn es ist ganz klar, dass zwischen zentraler und zentrifugaler Form kein scharfer Schnitt zu machen ist, sondern dass beide Erscheinungen zur Zeit, da der Wechsel des stilistischen Empfindens eintrat, ineinander greifen. So sehen wir zum Beispiel, dass Boethos in dem Eros von Madia (s. o.) ein Werk ausgesprochen zentrifugaler Art geschaffen hat, während sein Ganswürger¹⁸ infolge der Vielansichtigkeit und des noch sehr strengen zentralen Aufbaues mit allseitigem Abschluss noch die Art der geschlossenen Form aufweist.¹⁹ Die Art, die für das dritte

¹⁸ Zum Pliniustext vgl. Stilphasen 164 Anm.

¹⁹ Natürlich könnte man versuchen, diese scheinbare Schwierigkeit zu überwinden, indem man den Ganswürger an den Anfang, den Eros an das Ende der Tätigkeit des Künstlers setzt. Das mag auch wirklich richtig sein, da der Eros die zentrifugale Art in sehr ausgesprochener Form aufweist. Doch werden wir besser tun, mit einem ersten Auftreten dieser neuen Gestaltungsweise in ihren Anfängen bereits im Beginn des zweiten Jahrhunderts zu rechnen. Darauf weist vielleicht der barberinische Faun. Es ist keine Frage, dass sein Aufbau mit seinen auseinanderfahrenden Linien bereits von der zentrifugalen Form lebhaft beeinflusst ist, seine Gesichtsbildung zeigt jedoch noch ganz das hohe Pathos des pergamenischen Altars. Das ist natürlich nur zeitlich gemeint, und es soll damit über seinen lokalen Ursprung nichts ausgesagt sein. Dass sich auch bereits am Gigantenfries des pergamenischen Altares in dem Verhältnis von Figur zum Grund das neue Formgefühl be-

Jahrhundert typisch ist, lebt also noch im Anfang des folgenden Jahrhunderts fort und erhält sich eine Zeit lang neben dem jetzt neu auftretenden zentrifugalen Formempfinden. Und doch zeigt auch die Komposition des Ganswürgers eine Beeinflussung durch diesen neuen Geist. Er macht sich bemerkbar in dem äußerst labilen Bewegungsverhältnis, welches die Aktion des Knaben und die entgegenstimmenden Kräfte der Gans erzeugen. Somit leugnet dieses Werk nicht seinen Ursprung, der ungefähr gleichzeitig mit dem der *Juno Cesi* sein wird (Stilphasen 172). Auch für diese Statue ist ein sehr leichter Stand charakteristisch, der trotz ihres Volumens die Figur sehr beweglich macht und ihrer Erscheinung etwas plötzliches verleiht. Hierin tut sich bereits die Einwirkung des zentrifugalen Formgefühles kund. Die alte Form beginnt sich zu lösen.

Vielleicht wäre es — rein theoretisch gedacht — möglich, dass sich bis in den Beginn des zweiten Jahrhunderts der zentral komponierte und geschlossene Aufbau noch in reiner Form gehalten habe und es damals noch Werke dieser Art, gewissermaßen als Nachzügler, gegeben habe. Auch damit müssen wir rechnen, wenn wir absolute Daten erhalten wollen. Zu derartigen Werken könnte das Mädchen von Antium gehören, wenn Winters Gegenüberstellung mit der sitzenden pergamenischen Gewandstatue (K. i. B. I 358; Perg. VII, Taf. 18 Nr. 50) zu Recht geschähe. Denn diese gehört sicher dem zweiten Jahrhundert an und stellt sich, soweit die traurige Verstümmelung ein Urteil zulässt, als eine Weiterbildung und Übertragung jenes Motives dar, das wir von der Sitzenden des Konservatorenpalastes her kennen, in den flackernden Aufbau der zentrifugalen Kompositionsart. Doch ist dieser durch Winter gegebene Vergleich nicht schla-

merkbar macht, soll in anderem Zusammenhang dargelegt werden.

gend genug, um ihm das absolute Datum mit völliger Sicherheit entnehmen zu können. Es ist eigentlich mehr eine oberflächliche Ähnlichkeit, die zwischen den Gesichtern und der Haarbildung der beiden Figuren besteht. Denn stilistisch sind sie recht von einander verschieden. Die Haare des pergamenischen Werkes sind viel strähniger und drahtiger gearbeitet, die einzelnen Flechten sind strenger in ihrem Verlauf durchgeführt und zeigen dazwischen mit Schatten gefüllte Tiefen, die ihre Isolierung von einander bewirken. Übereinstimmend damit scheint — soweit die Reste ein Urteil erlauben — das Gewand gebildet zu sein, wie vor allem die Tiefe und etwas rücksichtslose Meisselführung unterhalb des Knies erkennen lässt. Die Falten des Mädchens von Antium sind demgegenüber viel weicher, voller und runder gebildet. Eher könnte man die Figuren vom Gigantenfries des pergamenischen Altares vergleichen. Die Haare sind hier im ganzen voller und weicher gebildet, so zum Beispiel der Kopf der *Nyx* (Perg. III, 2 Taf. 25 a; Schuchhardt *Meister d. gr. Frieses* Taf. 28). Aber doch haben die Haare, wenn sie auch nicht so drahtig sind wie bei der Sitzfigur, einen etwas strähnigen Charakter und stehen damit im ganzen dieser Statue näher als dem Mädchen von Antium. Auch die Gewandbehandlung bietet Vergleichspunkte. Man beachte zum Beispiel den Chiton des *Dionysos* (Perg. III, 2 Taf. 1; Schuchhardt a. a. O. Taf. 3). Hier liegt eine verwandte Art der Darstellung der Plissierung vor, die Falten selbst zeigen in der Art, wie sie unter gegensätzlich gerichteten Zügen verschwinden, eine gewisse Ähnlichkeit mit Motiven, die wir am Mädchen von Antium beobachten. Auch bei ihr verschwindet ein Faltenzug in ähnlichem Bewegungsgegensatz unter den die Figur links begrenzenden Steilfalten. Am Altar finden wir ebenfalls die dicken Mantelwülste, welche die Figuren durchschneiden, wie die *Artemis* (Perg. III, 2, Taf. 8)

und die fackeltragende Gottheit (a. a. O. Taf. 7. Phoibe). Können wir also Ähnlichkeiten zwischen der Statue von Antium und den Figuren des Frieses konstatieren, so sind doch auch die Unterschiede handgreiflich und klar zu erkennen. Es fehlt den pergamenischen Gestalten völlig jene «Ruhe in der Bewegung», die das Mädchen von Antium charakterisiert. Man kann das nicht damit abtun, dass es sich hier um stark bewegte Figuren handle. Denn auch ruhige Figuren wie die Gewandstatuen aus der Altarzeit zeigen jene Plötzlichkeit, jenes ruckartige Wesen (Stilph. 171 ff.). Dem entspricht auch die Art, wie die Falten am Altar sich zu dem Körper verhalten (Salis A.v.P. 154 ff.). Ihre Schwingungen haben die Neigung, in eine der Körperbewegung entgegengesetzte Richtung umzuschlagen und sich nicht allein zu der Gesamtktion, sondern auch zu dem eigenen Verlauf in Widerspruch zu setzen. Die Schwingungen selbst sind in steifen, knickigen Bogen geführt, die Faltenrücken haben ein gratiges Aussehen, der Gegensatz zwischen Höhe und Tiefe ist dementsprechend meist recht unvermittelt. Durch diese eigenwilligen Bewegungen, die etwas steife Führung, die gratartige Gestaltung wird das Gewand von der Aktion der Figur bis zu einem gewissen Grade isoliert, nähert sich dem Wesen der Draperie und scheint wie eine Ankündigung der abstrakten unkörperlichen Behandlung, die im weiteren Verlauf des zweiten Jahrhunderts so vielfach beobachtet wird (J. d. I. 40, 1925, 199 f.). Ganz verschieden ist hiervon die Bildung des Gewandes bei dem Mädchen von Antium. Hier sind es weiche, volle Falten, allmähliche Übergänge von den Höhen zu den Tiefen und ein harmonischer Zusammenklang der Bewegung des Körpers und des Gewandes, die das Wesen dieser Figur bestimmen und ihr diese vollendete Ruhe verleihen. Ich bin daher geneigt, nicht nur das relative Datum, sondern auch die absolute Entstehungs-

zeit der Mädchenstatue von Antium noch im dritten Jahrhundert zu suchen und möchte hier noch einmal an die Münchener Statue 252 a erinnern (Stilphasen 156).

Aber wie die Art, die für das dritte Jahrhundert charakteristisch ist, noch im Beginn des zweiten fortwirkt,²⁰ so wirkt auch die zentrifugale Form ihre Schatten in das dritte Jahrhundert voraus. Zwar tritt sie noch nicht rein in Erscheinung. Aber kein Zweifel ist, dass bereits die grosse ludovisische Galliergruppe in der starken Auflösung und Trennung ihrer Kompositionslinien einen neuen Geist erkennen lässt (Stilphasen 160). Wir können an dieser Stelle auf die Zeit dieses Überganges nicht näher eingehen. Aber diese Beispiele genügen, um zu zeigen, wie um die Wende dieser beiden Jahrhunderte, einer Zeit, der wir an anderer Stelle (Stilphasen 173) nach dem Wesen das ihre Werke offenbaren, den Namen des «pompösen und pathetischen Stiles» gegeben haben, Neues im Werden begriffen ist, daneben aber auch Werke geschaffen wurden, die den Charakter der vorangehenden Zeit mehr oder weniger beeinflusst von dem jetzt neu entstehenden Formgefühl aufweisen. Dieser Umschwung, dieses Nebeneinander von Altem und Neuem ist vielleicht den Zeitgenossen ebenso unvereinbar vorgekommen, wie manchem der Impressionismus und Expressionismus einst in unseren Tagen erschienen. Aber wie diese künstlerischen Erscheinungen von höherer Warte gesehen nicht allein zeitlich, sondern auch geistig einander gebunden waren, so auch die geschlossene und zentrifugale Kompositionsart. Denn innerlich sind sie einander recht verwandt. Beidesmal ist es ein Raumgefühl, das

²⁰ Vgl. oben (262 f.) die Ausführungen zum Ganswürger. Es liessen sich noch weitere Beispiele bringen. Doch soll darauf hier nicht näher eingegangen werden. Vgl. was unten 268 zu dem Mädchen mit Schlange und Vogel des Capitolinischen Museums gesagt wird.

bereits am Ende des vierten Jahrhunderts zuerst in Erscheinung tritt, das Gefühl der Weite, das im dritten Jahrhundert zu jenen Kompositionen führt, die sich gleichsam gegen den freien Raum schützen und abschliessen wollen durch höchste Konzentration und starke Begrenzung nach allen Seiten, so dass wir hier von dem «zentralen künstlerischen Raum» sprechen können (J. d. I. 40, 1925, 193). Im zweiten Jahrhundert erfolgt dann der Umschwung, oder wenn man diesen leicht missverständlichen Ausdruck einmal gebrauchen darf, «die Reaktion». Die Werke schliessen sich jetzt nicht mehr gegen den Raum ab, sondern bemühen sich in die Weite hineinzustreben, so dass dies hellenistische Raumempfinden hier den «zentrifugalen künstlerischen Raum», den eigentlichen «Weitenraum» erzeugt,²¹ womit schliesslich — und das geschieht sehr bald — ganz konsequent der Zusammenbruch des plastisch-körperlichen Empfindens eintritt, der zu einer malerischen²²

²¹ A. a. O. wurde das Verhältnis des dritten zum zweiten Jahrhundert in räumlicher Beziehung noch nicht scharf genug zum Ausdruck gebracht.

²² Hierher gehören, wie an anderer Stelle gezeigt werden soll, auch die völlig einansichtigen Gruppen, von denen eine kürzlich von Eduard Schmidt behandelt und in vorbildlicher Weise beschrieben wurde (Festschrift Arndt 99 ff.). Sehr fraglich ist nur der Schluss, den er aus der Eigenart dieser Komposition zieht. Der malerische Charakter eines Werkes, das in einer malerisch veranlagten Zeit entstand, genügt nicht zu der Annahme, dass eine Kopie nach einem Gemälde vorliege. Die von E. Schmidt (a. a. O. 100) beobachtete Vertikale des Hintergrundes kann seine Ansicht nicht unterstützen. Diese Vertikale, die entweder die Darstellung in zwei Hälften scheidet (Hermann-Bruckmann Taf. 3, 11, 109) oder auf eine wichtige Stelle des Bildes herabgeführt wird (a. a. O. 2, 17, 44, 68), war ein den kampanischen Malern wohl bekanntes Wirkungsmittel. Was sie unzählige Male sahen und kopierten, konnten sie natürlich auch ohne Vorbild anwenden. — Zu der von E.

Auffassungsführt. Durch diese jetzt einsetzende plastischen Schwäche kommen Kopitentum, Klassizismus, neuattische Kunst und überhaupt retrospektive Richtungen zur Entfaltung, und gerade diese retrospektiven Richtungen²³ sind es, die eine zweite grosse Schwierigkeit bilden, mit der bei der Bemühung, die Schöpfungen der hellenistischen Periode nach ihrem Entstehungsdatum zu sondern, gerechnet werden muss. Vor allem handelt es sich um das erste Jahrhundert v. C. In dieser Zeit leben Künstler wie Agasias, die sich bald enger bald freier an Kompositionen der vergangenen Zeit anschliessen.

Schmidt behandelten Hermaphroditen-Gruppe vgl. Klein Rokoko 56 und Stilphasen 165.

²³ Der Mangel einer starken Veranlagung zum plastischen Schaffen und eines eignen ausgesprochenen Schöpfungstums ermöglicht, sich in die Werke der Vergangenheit hineinzudenken, und so kommt es zu den retrospektiven Bewegungen. Das Kopitentum tritt anscheinend zuerst in der Form der bewussten oder unbewussten Umstilisierung auf (R. M. 40, 1925, 67 ff.). H. Bulles Entgegnung (Festschr. Arndt 62 ff.) hat durch die vorzüglichen photographischen Gegenüberstellungen meinen Standpunkt nur festigen können. Auch jetzt vertrete ich die Meinung, dass die Athena mit der Kreuzägis auf ein Werk des V. Jahrhunderts zurückgeht, und gebe ebenfalls die Möglichkeit zu, dass ein Werk des Myron als Grundlage wenigstens nicht ganz ausgeschlossen ist. Doch handelt es sich nicht um eine Kopie, die uns das Original irgendwie ersetzen könnte, sondern der pergamenische Künstler hat die Formen seines Originals in die des Hellenismus überführt. Das beweist weiter die von H. Bulle vorgenommene Gegenüberstellung der Köpfe (Abb. 10–12). Wer hier gutes fünftes Jahrhundert zu erkennen glaubt, muss aufzeigen, dass die fliehenden Formen und die weiche Auflösung des Kopfes, die neben dem Diskobolen und der Athena der Marsyasgruppe mehr als deutlich sind, in Originalen des V. Jahrhunderts Parallelen finden. Selbst H. Bulle gibt zu, dass der Kopf der pergamenischen Athena nicht die «präzise Klarheit» jener Köpfe besitze (S. 73.). Der Kopf zeigt also dasselbe wie der Körper. Die Struk-

Hierher gehört zum Beispiel der Faustkämpfer im Thermenmuseum. Die Art seines Aufbaues, die strenge Geschlossenheit, die dem Werk die Form eines mathematischen Körpers gibt, weist in das dritte Jahrhundert (Stilphasen 162 f.). Und doch ist dieser Ansatz kaum richtig. Denn die Art der Haarbehandlung, die Aufteilung in einzelne Löckchen, die sich streng entsprechen, ist nicht mehr hellenistischen Geistes, sondern zeigt eine retrospektive Tendenz, die sich mit klassizistischen Vorstellungen verbindet. Wir müssen dieses Werk in das erste Jahrhundert v. C. setzen.²⁴ Dieselbe retrospektive Tendenz zeigt auch die ganze Komposition, die unter der Nachwirkung

tur geht in das fünfte Jahrhundert zurück, die alten Züge schimmern durch, aber die damit sich mischende Formengebung hat engste Verwandtschaft mit der Artemis des Damophon (Br. Br. 479). Auch hier sind also die Formen durch hellenistischen Einfluss zersetzt und umgebildet. Ferner wäre zu zeigen, dass die unruhige Bewegtheit der Figur, die in der Ansicht Abb. 14 gegenüber der strengen Ruhe und Einfachheit der Statuen Abb. 13 und 15 unausgeglichen — ja, man verzeihe den Ausdruck — geradezu zappelig erscheint, an Originalen des V. Jahrhunderts sich wiederfindet. Dasselbe zeigt die Gegenüberstellung der Rückansichten (Abb. 3 und 4). H. Bulle glaubt, durch eine andere Ponderation die Ruhe der Statue vergrößern zu können. In der Tat scheint dies bis zu einem gewissen Grad in Abb. 5 gelungen. Aber wie wenig dadurch gewonnen ist, zeigt ein Vergleich mit Abb. 1 und 2. Auch hier wäre eine Parallele aus dem fünften Jahrhundert aufzuweisen. Mir scheint jedoch zu einem grossen Teil die in Abb. 5 erreichte Beruhigung durch die (wie H. Bulle angibt) falsche, zu sehr geneigte Haltung des Kopfes erzeugt zu sein, wie ein Vergleich mit Abb. 17 lehrt (man decke den unteren Teil dabei ab, da wie H. Bulle sagt, die Figur durch die Photographie hier verzerrt ist, 66 ff.). Aber man mag die Figur drehen und wenden wie man will, die in ihrem Aufbau selbst enthaltenen Bewegungskontraste, die im Anfang des genannten Aufsatzes sehr eingehend analysiert sind, bleiben stets dieselben. H. Bulle geht

von Schöpfungen des dritten Jahrhunderts geschaffen ist. Dasselbe gilt auch für den Jüngling von Tralles, den ich, solange ich das Original nicht kannte, stark überschätzte. Auch hier zeigen die Haare deutlich klassizistischen Einfluss (Stilphasen 158 ff.). Ferner muss in diesem Zusammenhange eine Statue genannt werden, die uns gleichzeitig durch den Gegensatz die Art des Mädchens von Budapest noch schärfer erfassen lässt. Es ist die Aphrodite Kallipygos im Museum von Neapel (Abb. 11). Das, was diese Figur mit den Werken des dritten Jahrhunderts gemeinsam hat, ist ihre starke Konzentration und ihr geschlossener Aufbau. Insbesondere stimmt sie

darauf nicht ein und übersieht, dass dies einer der wichtigsten Punkte ist, und sich hierauf zum Teil wenigstens meine Datierung stützt (Festschr. Arndt 139 Anm. 17). Denn es konnten hierzu Parallelen im zweiten Jahrhundert v. C. aufgewiesen werden. Deshalb muss, wer dieses Werk für gutes V. Jahrhundert erklären will, Entsprechendes in dieser Zeit an Originalen oder einwandfreien Kopien aufweisen, und nicht allein für die Bewegtheit, sondern ebenso für die Gewandbehandlung, für die bereits von A. Furtwängler in der hellenistischen Kunst Parallelen gefunden wurden. Die Athena Parthenos von Pergamon ist nur im Grade der Umstilisierung und in der Ausführung verschieden. Somit kann auf die Darlegungen in den R. M. nur zurückverwiesen werden. Nur noch eine Frage: warum hätte eigentlich dieser pergamenische Künstler die Salkante seines Vorbildes unterdrücken müssen? Nach H. Bulles Meinung lockert sie die Strenge plastischer Kanten malerisch auf (67). Das musste aber doch gerade dem Pergamener sehr gefallen. Auch die Chlamys des Hephäst (Okeanos, Perg. III, 2 Taf. 22) und die Karyatide Tralles-Cherchel, die doch «künstlich streng gemacht ist» (Buschor Skulpturen Olympia Text 31), zeigen die Salkante.

²⁴ Auch der Zeus Ammon von Pergamon (VII 1 Taf. X; Beibl. 7 im Text) wird dem ersten Jahrhundert angehören. Jedenfalls ist dies das früheste Datum. In anderem Zusammenhang soll auf ihn eingegangen werden.

mit der Statuette von Budapest und deren näheren Verwandten in der ausgesprochenen Vielansichtigkeit überein. Dem herumschreitenden Beschauer bietet sich eine ununterbrochene Folge von eng mit einander verbundenen Ansichten. Eine Hauptansicht mit Sicherheit zu bestimmen, wird kaum möglich sein. Man ist versucht, hierfür die Abbildung, welche bei Br. Br. Text Abb. 2 zu Tafel 578 gegeben ist, namhaft zu machen. Sie entspräche der Abb. 1 der Budapester Statuette. In beiden Fällen haben wir eine verhältnismässig grosse Bindung der Figur in einer idealen Ebene. Wie sehr aber derartige Erwägungen in die Irre gehen können, beweist gerade die Figur von Budapest. Wenn man auch gut daran tun wird, hier von einer bestimmten Hauptansicht lieber nicht zu sprechen, so zeigt sie doch, dass ihr Künstler der Fläche die Wirkung der Tiefenlinien vorzog. Wenn also die Aphrodite im dritten Jahrhundert entstanden wäre, würde Riezler Recht haben, der die Hauptansicht auf der Tafel 578 bei Br. Br. wiederzugeben glaubt. Doch ist diese Figur keine Schöpfung dieser Zeit, trotzdem die «Rundung», d. h. die gleichmässige Betonung der Breite und der Tiefe, den Aufbau bestimmt, und trotzdem sie eine starke kompositionelle Geschlossenheit aufweist. Das alles zeigt nur, dass der Geschmack des Künstlers von Werken des dritten Jahrhunderts beeinflusst wurde. Denn bis ins einzelne hinein erweist sich dieses Werk als eine retrospektive Schöpfung, die sich auf diese Epoche zurückbezieht. Sie zeigt nichts, was man auf klassische Zeit zurückführen könnte. Die beinahe senkrechte Führung der Mittellinie, welche durch die unvermittelt wirkende Drehung zwischen Ober- und Unterkörper gebrochen wird, die Wiederaufnahme dieser Senkrechten in dem Falle des Mantels, das jähe Abweichen der Richtung des Spielbeinunterschenkels von diesen Linien, die eckige Haltung des Armes haben mit der

klassischen Zeit nichts zu tun. Die sanfte, fließende Schwingung des vierten Jahrhunderts fehlt vollständig. Sehr viel eher lassen sich aber Werke des dritten Jahrhunderts vergleichen, wie eben die Budapester Statuette oder die Sitzende des Konservatorenpalastes, der tanzende Satyr, der Demosthenes. Denn auch der Aufbau dieser Werke ist durch kontrastreiche Bewegungen bestimmt. Doch ist die Art der Kontraste sehr verschieden. Denn bei der Aphrodite vermisst man jene Leichtigkeit des Wechsels, die Lebendigkeit der Aktionen, ihre Bewegungen erscheinen diesen Werken gegenüber glatt und süsslich, der ganze Aufbau offenbart sich bei diesem Vergleich als konstruiert und berechnet, nicht anders die Behandlung des Gewandes. Auch hier fehlt die Frische und Unmittelbarkeit, welche die Werke des dritten Jahrhunderts zur Schau tragen. Wohl fanden wir auch bei diesen, so vor allem bei der Budapester Statuette und dem Demosthenes eine strenge, fast geometrische Regelmässigkeit; aber die vielen Variationen, die Fülle der Einzelmotive lassen den Eindruck der Steifheit nicht aufkommen. Demgegenüber herrscht bei der Aphrodite das Schema im Gesamtaufbau, in der Disposition des Gewandes und in seiner einzelnen Durchführung, in den steifen Faltenzügen. Statt des überquellenden Formreichtums herrscht hier die Virtuosität, die zwischen langweiligen Faltensträngen im unteren Teil des Mantels ein Bravourstück stofflicher Knitterung einzuschieben weiss. Die Art der strähnigen Falten weist auf das erste Jahrhundert vor Chr.; vielleicht gehört die Figur bereits der augusteischen Zeit an, an die ihr kaltes repräsentatives Wesen erinnert. Sie ist weit entfernt von jenen lebenswarmen Werken, die wir dem dritten Jahrhundert zuteilten und die gegenüber dieser Statue wieder ihre Einheit bekunden.

Jetzt hätten wir uns noch einmal die Frage vorzulegen, wann das Mädchen

von Budapest entstanden ist. Wir sahen, dass ihr zentraler Aufbau, ihre Bewegtheit, ihre geschlossene Form für das dritte Jahrhundert charakteristisch sind. Ihre Bewegtheit zeigt noch nicht die geringste Beeinflussung durch die in der Periode des pompösen Stiles langsam im Entstehen begriffene zentrifugale Art, nichts von der Lösung der Kompositionslinien der ludovisischen Galliergruppe, nichts von der labilen Plötzlichkeit der Juno Cesi und des Ganswürgers. Wir können daher die erschlossene Datierung mit noch grösserer Sicherheit behaupten. Höchstens könnte der Umstand, dass die Figur sich nach unten hin stark verbreitet und so in der Komposition die Masse betont ist, als ein Hinweis auf die Kinderstatue der Casa Grazioli aufgefasst werden (Stilphasen 169). Jedoch ist die Tektonik ihrer Faltengebilde viel klarer und organischer als bei dieser Figur. Übertroffen wird sie jedenfalls durch das Mädchen mit Vogel und Schlange im kapitolinischen Museum (Helbig-Amelung, Führer I 876), das in der Eckigkeit seiner Bewegungen, der Strenge der Konturen die Art des dritten Jahrhunderts zur Schau trägt, jedoch durch die voluminöse Schwere über diese Zeit hinausweist und sich den pergamenischen Gewandstatuen zeitlich zugesellt.

Wie man auch immer das Motiv der Budapestener Statuette erklären soll (s. o. 251 Anm. 3), ob die Darstellung sagen will, dass der Mantel von den Schultern herabgeglitten ist und das Mädchen sich mit entsetztem Blick von der Grösse des Unglücks überzeugt, ob man sich den Hergang anders denkt, sich vielleicht lieber mit der matten Auslegung begnügt, dass die Kleine selbstgefällig das Faltenspiel ihres schönen Gewandes betrachtet, sicher ist, dass hier ein einfacher Vorgang, wie ihn das tägliche Leben bot, mit äusserster Schärfe beobachtet ist, dass die Wahl dieses Themas von einem schlichten Sichversenken des Künstlers in seine tägliche Umgebung

zeugt. Diese schlichte Art scheidet unser Werk von Statuen des vierten Jahrhunderts, die durch ihren weichen Schwung ihren verlorenen Blick dem menschlichen Kreise entrückt sind und in eine göttliche Sphäre geführt werden. So gibt auch der Apoxyomenos ein Thema des täglichen Lebens wieder. Doch ist diese Jünglingsgestalt durch die schwingende Ruhe, durch ihren sich in der Weite verlierenden Blick über das Alltäglich-Menschliche hinausgehoben und so gewissermassen heroisiert. Höchstens könnte man in der Kleinkunst des vierten Jahrhunderts Ansätze zu der Auffassungsweise des Menschlichen finden, von dem unsere Statuette zeugt. Doch wir erinnern uns auch sofort an Theokrit, an die Frau, die in dem von der Nachbarin geliehenen Kleide einherstolzisiert, an die scharf beobachteten Gestalten des Herondas. Und wie die Stimmung unserer Statuette eine Parallele in der gleichzeitigen Literatur findet, so auch in der gleichzeitigen Plastik. Dieselbe Art, die das Menschliche im Menschen zu erkennen und wiederzugeben sucht, hat auch die Statue des Demosthenes gestaltet. Das vierte Jahrhundert würde ihn anders dargestellt und seine gewaltige göttliche Gabe geschildert haben; das dritte Jahrhundert jedoch sieht in ihm den für sein Vaterland kämpfenden und leidenden Menschen und seinen tragischen Ausgang. Nicht anders ist der Mensch des Alltags in dem sitzenden Mädchen des Konservatörenpalast und in dem Mädchen von Antium gesehen. Hier die ganz in ihre Aufgabe versunkene, das Opfer frommen Geistes darbringende Tempeldienerin, dort ein launenhaftes, kapriziöses Mädchen, das kokett auf dem Stuhle sitzt und sich seiner Schönheit bewusst ist. Es ist, als wenn nach dem Zusammenbrechen der klassischen Form und der klassischen Ideale sich in den schweren Kriegszeiten, die mit Alexander dem Grossen und den Diadochen anhoben, ein neuerartiger Ernst und eine neue Menschlich-

keit von erdhafterem Charakter herausgebildet habe, die ein vertieftes Verständnis für die Grösse und die Schwäche des Menschen mit sich brachten. Diese schlichte Art unterscheidet sich aber nicht nur von dem Geiste des vierten Jahrhunderts, sondern ebenso von dem pompösen Wesen der mittelhellenistischen Periode wie von dem theatrali-

schen Gebaren der Spätzeit des Hellenismus.

*

Nachtrag: Während der Drucklegung dieser Arbeit hat meine über die Datierung des Faustkämpfers geäusserte Ansicht durch die Entdeckung der Künstlerinschrift eine Bestätigung gefunden (Guido Kaschnitz, *Gnomon* 1927, 190).

Göttingen.

Gerhard Krahmer.

DAS NEOLITHIKUM IN BODROGKERESZTUR.

Im Frühjahr 1926 wurde in Bodrogkeresztur der Ausbau der gegen Tokaj führenden Landstrasse parallel zu dem sich in einer starken Krümmung nach Südosten wendenden Bodrogflusse in Angriff genommen. Nachdem diese Strasse durch die Überschwemmungen der Bodrog ständig gefährdet ist, wurde der Strassenkörper mit einem entsprechenden dammartigen Unterbau versehen und die hierzu nötige Erde neben der Strasse ausgehoben. Gelegentlich des Erdaushubes wurde das zwischen den letzten Häusern des Dorfes, der sogenannten «Kutyasor» (Hundezeile) und der Ziegelei liegende, etwa 400 m lange Venglarcsike Grundstück, das vordem einen in westlicher Richtung sanft ansteigenden Abhang bildete, in einer Entfernung von circa 30 m vom Strassenkörper gerade abgeschnitten, so dass hierdurch eine gerade Wand von durchschnittlich 2 m Höhe entstand.

Obzwar während der Erdaushebungsarbeiten sicherlich eine Unmenge Funde ans Tageslicht gefördert wurden und es in der ganzen Gegend wohl bekannt war, dass das Ungarische Nationalmuseum in Bodrogkeresztur, auf der nördlichen Seite des Dorfes, im Laufe der letzten Jahre unter Leitung der Herren Lajos Bella und Dr. Jenő Hillebrand Grabungen vornehmen liess, wurde genanntes Institut weder von den bauleitenden Ingenieuren,

noch von den Arbeitern von diesem neuerlichen urzeitlichen Fundorte in Bodrogkeresztur unterrichtet.

Im Laufe des Sommers erhielt der in Bodrogkeresztur wohnende Graf Ernő Széchenyi-Wolkenstein Kenntnis von diesen Funden, worauf er sofort hiervon das Nationalmuseum verständigte und den Antrag stellte, die Kosten der Ausgrabungen zu tragen. Wir unterlassen es nicht die Gelegenheit zu ergreifen, um dem Grafen Ernő Széchenyi-Wolkenstein an dieser Stelle für seine neuerliche Opferwilligkeit aufrichtigen Dank zu sagen. Die der jetzigen vorangehenden Ausgrabungen fanden auf seinem Grund und Boden statt, unterstützt von ihm in jeder Hinsicht.

Auf diese Mitteilung hin wurde ich im September v. J. von dem Ungarischen Nationalmuseum betraut, an der bezeichneten Stelle eine viertägige Probegrabung vorzunehmen, die den Zweck hatte, die einzelnen Kulturschichten dieser neueren Station und deren Alter festzustellen. Da mir nur wenig Zeit und geringe Hilfskräfte zur Verfügung standen, prüfte ich die Schichten längs der anlässlich des Erdaushubes entstandenen Wand in nord-südlicher Richtung in einer Breite von 2 m und einer Länge von 12 m, hierbei Folgendes feststellend:

Unmittelbar unter dem Humus, etwa 30–40 cm tief, stiess ich auf mittelalter-

liche Gefässescherben (Abb. 12, 1, 2) in Gesellschaft grauer, aus feingeschleimten Ton auf der Drehscheibe hergestellten Scherben der La-Tènezeit. (Abb. 12, 3) Diese zu oberst liegende Schichte ist demnach unbedingt gestört und wird auch heute bei tiefem Aufackern von der Pflugschar berührt. Von der Nordwand des Probegrabens 70 cm entfernt, in einer Tiefe von 90 cm traf ich auf eine von Steinen umringte Feuerstelle von 120 cm Durchmesser, bedeckt von einer Aschenschichte. Oberhalb der Feuerstelle und abwärts von dieser fanden sich in ständig mehrender Zahl Feuerstein- und Obsidiansplitter, Sprengstücke, kleinere Klingen, sowie grössere und kleinere Nuclei. In Höhe der Feuerstelle und von dieser abwärts bis circa 1'30 m war die Schichte voll von gelblichen und grauen, ziemlich grob bearbeiteten, an der Aussen- und Innenseite jedoch glatt geschliffenen Gefässescherben, von denen etliche kleinere Warzen- und Buckelverzierungen aufwiesen (Abb. 13, 1—8). Diese Buckel und Warzen sind entweder knopf- oder halbkugelförmig, resp. längliche, flache, wage- oder senkrecht stehende Wülste, welche in der letzteren Form nicht nur als Verzierung, sondern gleichzeitig auch als Henkel dienten, wie dies Abb. 13, 7 und 8 zeigt. Ersterer ist durchbohrt. Vereinzelt kamen in dieser Schichte auch mit Nagelabdrücken verzierte Gefässescherben vor (s. Abb. 13, 9). Dieser Keramik gehören die Abb. 15 unter Nr. 4, 5 und 6 dargestellten zugespitzten Henkel an, ferner der daselbst Fig. 7 ersichtliche breite, flache Gefässgriff, sowie das Tonringfragment, resp. kleine Henkel (Abb. 13, 10 und 11). Hierher gehört ebenfalls das Bodenbruchstück einer kleinen Fusschale mit zylinderförmigem Fusse (Abb. 14, 1), der abweichend von den in dieser Kultur gebräuchlichen langen Füßen ziemlich kurz ist. In gleicher Höhe mit der oben erwähnten Feuerstelle, also 90 cm tief, von der Nordwand 9'4 m ent-

fernt, stiess ich neuerlich auf eine Feuerstelle, die vollkommen hart gestampft war und deren kleinster Durchmesser 90 cm, deren grösster 96 cm beträgt. Neben dieser Feuerstelle lag der Abb. 12, Nr. 8 abgebildete, beinahe walzenförmige, durchbohrte Feuerbock von rundem Durchmesser, in der oberhalb der Feuerstelle befindlichen Aschenschichte mit der Mundöffnung nach unten ein flaches, aus grobem Ton hergestelltes, gelbliches, 6 cm hohes, kleines Gefäss mit einer Mundöffnung von 10 cm und einem Bodendurchmesser von 8'5 cm (Abb. 14, 2). Zwischen den beiden in ziemlicher Entfernung voneinander liegenden Feuerstellen fand ich weder Spuren einer ausgesprochenen Behausung, noch einer Erdwohnung, ja die ganze Erdschichte wies in der Umgebung dieser Feuerstellen nicht auf in die Erde gegrabene Wohnstätten hin. Dagegen fand ich zwischen den Gefässescherben die Fragmente des Lehmverputzes einer Geflechtwand. Es wurden also hier zu Wohnzwecken Hütten benützt, deren Wände aus mit Lehm verputzten Geflechten bestanden und nur ganz wenig in die Erde gegraben waren. Gefässescherben fanden sich in grösserer Menge nur in der Umgebung der Feuerstellen, hingegen kamen Nuclei, Splitter, Feuerstein und Obsidianklingen in ziemlich grosser Anzahl auch weiter entfernt davon vor. Diese Schichte verlassend und weiter vorschreitend, fiel die an einzelnen Stellen sich in einer Stärke von 15—20 cm hinziehende Unionmuschelschichte ins Auge, im Vereine mit den ziemlich häufigen Tierknochen die Küchenabfälle der Siedlung bildend. Dieser Schichte entstammen noch zwei Schlagsteine (Abb. 12, 9 u. 10), sowie drei zerbrochene Mahlsteine.

Die oben besprochene, glatte, mit Buckel und Warzen verzierte Keramik, gehörig zu jener kupferzeitlichen aus Bodrogkeresztur, die bereits durch die Ausgrabungen der Herren Dr. Jenő Hillebrand und Lajos Bella bekannt ist, kam

noch in einer Tiefe von 1'30 m vor, hier vermengt mit der Keramik der alleruntersten Kulturschichte dieser Siedlung, welche bis zu einer Tiefe von 1'8 m hinabreichte, also circa $\frac{1}{2}$ m stark war. Unter dieser Schichte begann der gänzlich sterile, gewachsene Erdboden. Die bisher besprochenen Schichten in Bodrogkeresztur haben uns nichts Neues gegeben, umso interessanter war indessen die hier beginnende Kulturschichte, durch die wir die, der glatten, buckelverzierten kupferzeitlichen Keramik unmittelbar vorangehende, letztere mit dem Neolithikum verbindende, allerletzte Keramik dieser Periode kennen lernten. Diese neue Keramik gehört der Linearkeramik an, resp. in die Spiralmeander-Periode derselben und kann im Endergebnis auf die Bandkeramik zurückgeleitet werden. Die Verzierungen sind stark vertieft, bald gröber, bald feiner ausgeführt, ja wie ein Gefässescherben zeigt (Abb. 15, 10) besteht diese hin und wieder nur aus eingekratzten Linien, die bald vertikal, bald horizontal, meistens parallel zueinander, sehr häufig jedoch im Zickzack, oft stufenförmig laufen. Die Aussenseite der Gefässe ist in den meisten Fällen gelblichgrau, innen sind sie eher schwarz. Die Scherben Abb. 15, 12 zeigt Spuren von roter und schwarzer Bemalung. Im Übrigen ist die Ausfertigung der Gefässe rauher, die Wände dicker, als bei der Bükker Keramik. Irgend eine Regel, ein System lassen sich bei Führung der geraden, plötzlich die Richtung ändernden Linien nicht wahrnehmen. Deshalb wirkt diese, eine Ausfüllung der Fläche anstrebende, bizzar und launenhaft eingravierte Linienverzierung in der Weise auf uns, wie der degenerierte Spross einer in Stil und Sinn einheitlichen und in der Linienführung gleichsam künstlerische Vollkommenheit erreichte, verfeinerte Keramik. Ob dieses Empfinden in Wirklichkeit auch Berechtigung gewinnt, wird aus Nachstehendem klar.

Ausser der Linearverzierung, die mutmasslich häufig mit Inkrustation vereint verwendet worden sein mag, findet man auf den Gefässefragmenten dieser Schichte noch zwei sehr wichtige Ziermotive: den winzigen Buckel (s. Abb. 15, 4, 11, 18 und 19), sowie die vertiefte Punktverzierung, als Negativ der ersteren wirkend (s. Abb. 15, 6). Von insbesondere Wichtigkeit ist die Buckelverzierung, nachdem diese in der Keramik des Neolithikum hier zum erstenmale erscheint und ausser der unmittelbaren Aufeinanderfolge der Schichten, ein erstranger Beweis dafür ist, dass die in Bodrogkeresztur als einzige Verzierung in der darüber befindlichen kupferzeitlichen Keramik dienenden Buckel hier ihren Ursprung nehmen. Das die beiden Kulturen verbindende Kettenglied ist damit festgestellt.

Aus dieser Schichte rührt auch das Bruchstück eines Tieridols her (s. Abb. 15, 13), das in der Leibesmitte entzwei gebrochen, den rückwärtigen Teil des Tieres mit starker Betonung des Geschlechtes darstellt. Die Länge des Bruchstückes beträgt am Rückgrad 5 cm; die beiden Hinterfüsse sind gleichfalls verstümmelt. Beiderseits des Körpers, ja selbst am Bauche finden wir die gleiche Linearverzierung, wie auf den Gefässen. Wir können in demselben ein frühes Beispiel der Idolplastik begrüßen, bedauerlicherweise in ziemlich verstümmeltem Zustande.

Bezüglich der Linearverzierung halte ich noch wichtig zu bemerken, dass diese an der Mundöffnung des Gefässes stets durch eine horizontal, mit dem Rande parallel laufende Linie abgeschlossen wird. Die Gefässe haben entweder runde, oder eckige Form, sind sehr wenig oder überhaupt nicht ausgebaucht und verbreitern sich, von der runden oder eckigen Basis ausgehend, gegen die Mundöffnung hin gleichmässig. Dementsprechend ist auch der Gefässmund gerade, ausgenommen bei den Abb. 13, Nr. 15

und 20 abgebildeten Bruchstücken von Mundöffnungen. Bei ersterem ist der Rand nach innen gebogen und ein wenig gezackt, auch die Linearverzierung weicht von der Vorigen ab. An der Innenseite sehen wir aber die gleichen Zickzacklinien. Bei dem zweiten Bruchstück, dessen Rand sich nach aussen biegt, ähnelt die darauf angebrachte Linearverzierung der auch in der Badener Kultur zu findenden Fischgrätenverzierung. Dies sind indessen nur Ausnahmen in dem einheitlichen Bilde der Keramik.

Auf dem Grunde der Schichte stiess ich an mehreren Stellen auf Brandspuren, eine regelrechte Feuerstelle fand ich jedoch nicht. Ebenso waren hier Wände von Erdhütten nicht feststellbar. In derselben Schichte fand sich in einer Tiefe von etwa 180 cm das Abb. 14. Nr. 3 abgebildete, 6 cm hohe, 5 cm breite, formlose kleine Tontöpfchen aus sehr grobem Materiale, ferner 6 Stück ganze und das Bruchstück einer Tonperle, alle durchbohrt, von Kugel- oder Doppelkegelform mit einem Durchmesser von 3–4 cm (Abb. 13, 14–15), die Abb. 16, 14 und 15 ersichtlichen 2 Stück flachen, durchbohrten Webestuhlgewichte und der einer Spule ähnliche, 43 mm hohe kleine Gegenstand aus Ton. (Abb. 16, 13).

Von den Abb. 16, Nr. 1–12 abgebildeten bearbeiteten Knochen und Knochenpfriemen sind die beiden kleinen Harpunen Nr. 7 und 8 der Beachtung wert.

Auch in dieser Schichte waren Feuerstein und Obsidianklingen, sowie Nuclei sehr häufig (s. Abb. 16, 16–21 und Abb. 17, 1–32). In der unteren Schichte fand ich sogar ganz mikrolithisch feine Klingchen (Abb. 17, 16, 17, 20, 22, 24, 27–29) und einen Schaber mit ziemlich gelungenen Retouchen. (Abb. 17, 4).

Von Steinbeilen fand ich bedauerlicherweise nur zwei Bruchstücke (Abb. 71, Nr. 33–34), die von der ursprünglichen Form nicht viel verraten. Das unter

Nr. 33 abgebildete Stück kann ebenso gut das Bruchstück eines Schuhleistenbeiles sein.

Damit nahm die Probegrabung ihren Abschluss, doch wäre in Anbetracht der bisher ans Tageslicht geförderten Funde die Aufschliessung der ganzen Station notwendig und wünschenswert.

*

Diese Ausgrabung war schon deshalb von Bedeutung, da sie nicht nur allein die Einstellung der neuen Schichte in die relative Chronologie von Bodrogkeresztur ermöglichte, sondern auch Licht in die Frage des ungarländischen Neolithikums brachte.

Der Platz der bisherigen Ausgrabungen der Herren Dr. Jenő Hillebrand und Lajos Bella war ein kupferzeitliches Gräberfeld, welches Beweise für das Vorhandensein einer selbständigen ungarländischen Kupferzeit lieferte, charakterisiert ausser den röhrenförmigen Gefässen durch die glatte Buckelkeramik. Unterhalb dieser Gräber, in einer Tiefe von 0,5–1,0 m fanden sich indessen Denkmäler der Bükkerkultur, also die vorzüglichsten Produkte der Bandkeramik. Ja etwas über derselben fanden sie auf polychrom bemalte Keramik, die ausser der gemalten Linienverzierung in primitiver Form die charakterisierende Verzierung der oben besprochenen jüngeren Linearkeramik: die vertiefte Linienverzierung und die mit dem Rande parallel laufende, eingravierte Linie (s. Abb. 18, 1–4) zeigt. Die vertiefte Linienverzierung wechselt also hier mit der gemalten Verzierung ab, wie bei den beiden in der Nähe von Prag gefundenen Bombengefässen. (Šarka und Podbaba)

Diese Variation kommt indessen nicht nur hier vor, sondern sie ist auch zwischen den von János Visegrádi in Sátorajújhely, längs des Ronyvabachkanales gesammelten Topfscherben vertreten, worüber von Genanntem zwei Artikel im

«Archæológiai Értesítő» erschienen.¹ Hier zeigen die Jahrg. 1907, S. 282, Abb. 8, sowie S. 284, Taf. I, Abb. 12 dargestellten Stücke deutlich diese Variation, ja das von der Sátoraljaújhelyer Siedlung stammende dient mit einer sehr wichtigen Date. Neben der geradlinigen und Zickzacklinienverzierung finden wir daselbst auch die Keramik der Bükkerkultur mit vertiefter Verzierung und die dieselbe charakterisierende, hoch entwickelte, abwechslungsreiche Ornamentik, jedoch nicht vertieft, sondern auf das Gefäss gemalt. Als bemaltes Gefäss findet sich hier bereits die allerprimitive Form des röhrenförmigen Gefässes. (Arch. Ert. Jahrg. 1912, S. 259, Abb. VIII) Daraus folgt, dass die Technik der Gefässbemalung selbst nicht zeitbestimmend ist, da diese auch schon parallel mit den eingravierten Linien in der Blütezeit des Neolithikums vorkommt.

O. Menghin gedenkt in seiner sich mit den Kulturkreisen des Neolithikums befassenden Arbeit bereits auch der Bükkerkultur, die dem Auslande, ja selbst der heimatländischen Forschung noch ziemlich unbekannt ist. Er leitet die Bükkerkultur in seiner Zusammenfassung von der bemalten Keramik und im Endergebnis von der Lengyelkultur ab.² Wir wollen uns an dieser Stelle weder mit ihm, noch mit allen jenen ausländischen Forschern, mit Hoernes, Reinecke, H. Schmidt, die sich bis jetzt mit der Frage des Neolithikums von Ungarn beschäftigten, in eine Debatte einlassen. Sicherlich übernahmen sie nur gezwungen eine Arbeit, die eigentlich von ungarländischen Forschern hätte durchgeführt werden

müssen. Und da den Genannten aus fachgemässen, auf genauen Beobachtungen beruhenden Ausgrabungen herrührendes Material nicht zur Verfügung stand, so können Ansichten, die mit den unserigen nicht vollkommen übereinstimmen, denselben nicht als Fehler zur Last geschrieben werden. Statt aller Debatten seien hier die Tatsachen festgelegt.

Die allerälteste Kultur in Bodrogheresztur ist die Bükkerkultur. Im Übrigen lässt sich mit vollständiger Sicherheit eine ältere neolithische Kultur als diese anderswo in Ungarn heute noch nicht nachweisen. Hier warten also der Forschung noch grosse Aufgaben. Der Hauptcharakterzug der Keramik dieses Zeitabschnittes ist die Bombenform der Gefässe (die in der weiteren Entwicklung auch eckig wird), die feine Schlemmung des Materials, verhältnismässig dünne Gefässwände, ein grau-gelblicher oder schwarzer Grundton, die aus parallel eng nebeneinander laufenden, vertieften Linien bestehende Bandverzierung. Ausser diesem am häufigsten vorkommenden Material weist das insbesondere aus Höhlen stammende (Aggtelek, Büdöspet u. s. w.) eine solch reiche Skala von Abwechslungen auf, wie keine andere Kultur sie besitzt und die zu beschreiben und in ein System zu bringen beinahe unmöglich ist und dürfte es zweckmässiger sein, in einer späteren sich mit dieser Kultur befassenden Arbeit unsererseits diese Variationen im Bilde vorzuführen. Gleichzeitig mit dieser Form kommt noch eine andere vor, die erstere in der Linienführung nachahmende, polychrom bemalte Keramik. Was die Steinwerkzeuge anbelangt, so begleiten diese Kultur ausser den trapezförmigen und breitnackigen Beilen auch Schuhleistenbeile.

Unmittelbar an die Bükkerkultur schliesst sich eine in der Ausführung bereits weniger feine, eine gewisse Dekadenz zeigende Kultur an, mit der in Zickzacklinien oder Meandern laufenden,

¹ *Visegrádi János*: Festett cserépedénytörödékek a sátoraljaújhelyi őstelepről. Arch. Ért. 1907, S. 279–287. *Visegrádi János*: A sátoraljaújhelyi őstelep. Archæológiai Ért. 1912, S. 244–261.

² *Hoernes – Menghin*: Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa. Wien, 1925. S. 781.

vertieften Linienverzierung, also die Linienkeramik, zu der wir den Übergang auf den Gefässen mit gemalten und vertieften Linien finden und zwar nicht nur hinsichtlich der Technik und Ornamentik, sondern, was gewiss viel wichtiger, auch betreffs der Stratigraphie.

Verzierungen mittels Finger-, resp. Nageleindrücken sind hier nicht mehr unbekannt und finden ausser der Linienverzierung Verwendung. Auch der vertieften Punktverzierung begegnen wir hier, ja selbst der Buckelverzierung, die uns zu der nächstjüngern Kultur hinüberleitet, einer glatten, höchstens mit Buckeln verzierten Keramik mit manchmal durchlochten Röhrenfüssen, der auch das Kupfer nicht mehr unbekannt ist und die wir sowohl deshalb als zufolge anderer wichtiger Gründe -- wenigstens in Ungarn -- ohneweiters mit dem Namen kupferzeitliche Kultur bezeichnen können.

Darnach ist also die in Bodrogheresztur neuerlich bekannt gewordene Schichte -- wenn wir die kupferzeitliche Kultur als selbständige nehmen -- als die alljüngste Kultur des Neolithikums zu betrachten, in der die darauffolgende kupferzeitliche Kultur wurzelt.

Begleitet man die Entwicklung dieser drei, einander ohne jedwede Unterbrechung folgenden Kulturen aufmerksam, so lässt sich in der Rückentwicklung auch jene Dekadenz beobachten und von Spur zu Spur verfolgen, welche im Leben dieser Kulturen von der prunkhaften und stilvollen Bükker Keramik durch die launenhaft und systemlos geführte Linienverzierung hindurch bis zum vollständigen Verschwinden der Verzierung, also zur glatten Buckel- resp. Warzenkeramik führt. Suchen wir die Ursache dieser Dekadenz zu ergründen, fiel es es wohl schwer, heute schon hierauf eine bestimmte Antwort zu geben. Man könnte sagen, dass sich diese Verzierungstechnik bereits überlebt habe und die sich mit Keramik befassende Hausindustrie

betreffs der Verzierung Neues schaffen wollte und zwar im Wege der Warzenverzierung, die später in der Bronzezeit zur echten Buckelverzierung führte. Eine kühnere Phantasie fände die Ursache in dem veränderlichen Volksgeiste. Mit der meisten Berechtigung kann aber an Volksbewegungen gedacht werden, an die Einwanderung neuer, die Urbewohner hinausdrängenden oder in Verwirrung bringenden, neue Wohnplätze suchenden Volksstämme, denn hierdurch wird das Zurückziehen des Menschen der Bükker Kultur in Höhlen verständlich.

Die Kenntnis der Stratigraphie und der relativen Chronologie der neuen Schichte in Bodrogheresztur wirft auch Licht auf die Chronologie mehrerer längs der Tisza gelegenen und bisher nur durch ihre Streufunde bekannten neolithischen Siedlungen und widerlegt gleichzeitig die bis heute in ziemlich grossen Kreisen verbreitete Meinung, dass die Lengyeller urzeitliche Siedlung (Kom. Tolna), also die sogenannte «Lengyelkultur» die älteste bisher bekannte ungarländische neolithische Kultur ist.

Ausser Sátorajújhely und Bodrogheresztur sind gegen Nordosten Munkács (von dem bei Munkács gelegenen Kishegy stammende Gefässescherben befinden sich in der Sammlung Tivadar Lehoczky), nach Südwesten hin Tiszapolgár die Träger der letzten neolithischen Kultur mit Zickzacklinienverzierung. In der von letzterem Orte herrührenden, noch unveröffentlichten Sammlung des Miskolcer Arztes Dr. Béla Bender sehen wir die gleiche mit Zickzacklinien verzierte Keramik. Nur sind hier die Linien nicht vertieft, sondern auf dem gelblichroten Grund mit weisser Farbe derart dick aufgetragen, dass die Verzierung reliefartig wirkt. (Pseudobemalte Keramik, da die Verzierung nach dem Brennen aufgemalt wurde) Diese Keramik kann ich nicht im Bilde vorführen, doch bringe ich an Stelle derselben Abb. 20 die aus der Ausgrabung von Dr. Ede Mahler in Somodor (Kom.

Somogy) stammenden Bruchstücke von Gefässen mit Röhrenfüssen, die ebenfalls der gleichen Kultur angehören und den Beweis liefern, dass diese Kultur keine Lokalerscheinung darstellt, sondern auch jenseits der Donau verbreitet war. Hier schliesst sich also auch Lengyel an, nicht nur allein hinsichtlich seiner Maltechnik, sondern unter anderem auch betreffs seiner Zickzacklinienverzierung, die gleichfalls bei den Lengyeler eckigen Gefässen in Erscheinung tritt.³

Von der Behauptung Menghins ist also gerade das Gegenteil der Fall, denn die Bükkerkultur stammt nicht von der Lengyelkultur ab, sondern wie wir bereits oben gesehen, lässt sich letztere eben von dieser ableiten. Dass der Einfluss dieser Kultur hernach über Lengyel im Süden bis Butmir, im Westen und Osten in Österreich, Mähren und Böhmen ebenfalls fühlbar wird, findet seine Erklärung ausser sonstigen Ursachen in der Verbreitung des aus der Hegyalja stammenden Obsidian.

Wichtig ist auch die Feststellung dessen, dass wir jenseits der Donau noch nicht auf die Bükkerkultur gestossen sind, der Zentralpunkt also auf alle Fälle die Gegend der Hegyalja und des Bükker Gebirges ist. Dagegen zeigt sich die jüngere, mit Zickzacklinien verzierte Keramik auch anderen Orts jenseits der Donau, so z. B. in Koroncó (Kom. Győr) (s. Abb. 19, 9).

Längs der Tisza sind Tiszafüred, im Komitate Heves Ráboly-Puszt (neben Poroszló) wichtige Stationen für diese jüngere Zickzacklinienkeramik.⁴

Im Gebüsch bei Szentés (Szentésberek) und auf dem Tűzköves genannten Hügel

³ Hoernes—Menghin: Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa. Wien 1925, S. 257. Das eckige Töpfchen rechts oben in der Ecke.

⁴ Wosinszky: Adatok az őskori mészbetétes agyagművészethez. Arch. Ért. 1904, S. 213, Abb. 2 und 3. — Wosinszky verwechselt hier irrigerweise diese neolithische Keramik mit den inkrustierten Gefässen der Bronzezeit.

sammelte Sándor Farkas in den neunziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts Denkmäler der allerjüngsten Kultur des Neolithikums, deren charakteristische Stücke Abb. 18, 6—15, resp. Taf. Abb. 19, 1—8 zu sehen sind.⁵ Neben der im Zickzack geführten oder im Meander laufenden, vertieften Linienverzierung finden wir bei diesen auch die vertiefte Punktverzierung (Abb. 18, 13 und Abb. 19, Abb. 1 und 4), ferner auch die Warzenverzierung (Abb. 18, 11), ja sogar ausserdem die durchbohrte und als Henkel dienende Warzenverzierung (s. Abb. 19, 7), welche ausser der Linienverzierung die Siedelung eng mit der von Gyula Nagy v. Kislégh durchforschten neolithischen Station in Öcsanád verknüpft. Eines der charakteristischen Gefässe dieser Siedlung teilen wir Abb. 21 mit. Die Öcsanáder Keramik vereint wieder die vertiefte Linienverzierung mit der Gefässbemalung, insofern die Flächen zwischen den Verzierungen der sonst grauen Gefässwände mit rötlich oder schwärzlich-grauer Farbe bemalt sind. Diese Variation finden wir aber auch in Szentés (Abb. 19, 6) und ebenfalls in Bodrogkeresztur. (Abb. 15, 12) Ein neuerlicher Beweis für die Gleichzeitigkeit dieser beiden Verzierungstechniken!⁶

⁵ Ein Teil der Szentéses Gefässescherben wurde bereits von P. Reinecke im Arch. Ért., Jahrg. 1896 publiziert: A neolithkori szalagdíszű kerámia magyarországi csoportja. Seite 289—294, Taf. A u. B. — Hier sind auch die aus Munkács stammenden Gefässescherben abgebildet. Ferner Hoernes: Die neolithische Keramik in Österreich. Jahrbuch der k. u. k. Zentral-Kommission, 1905, S. 19. Fig. 32 u. 39.

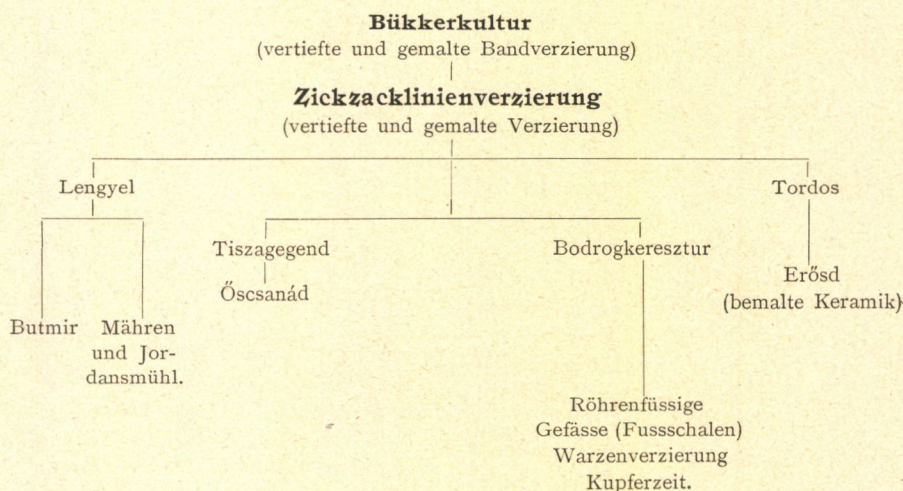
⁶ Nach Abfassung dieses Artikels fand Dr. Nándor Fettich in Kenéz, in der Nähe von Bodrogkeresztur unterhalb Gräbern aus der Landnahmezeit pseudobemalte Keramik. Auf eine Ähnliche stiess vor ein paar Jahren Dr. Lajos Zoltai in dem neben Berettyóújfalu befindlichen Erdwalle, an welchem Orte von Seiten des Ungarischen Nationalmuseums unter Teilnahme der Herren Louis C. G. Clarke

Der weiteren Verwandtschaft nachforschend, gelangen wir nach Siebenbürgen, dort wird dieselbe durch das Abb. 18, Nr. 10 abgebildete dreifüssige, ganz wenig innen vertiefte kleine Gefäß bestätigt. Dasselbe stammt aus der Umgebung von Gyulafehérvár und ist im Besitze des Ungarischen Nationalmuseums. Ein diesem vollkommen ähnliches Gefäß kam auch in Tordos ans Tageslicht.⁷ Dieser Fundort beweist jedoch ausserdem seinen innigen Zusammenhang mit dieser Kultur auch durch seine übrigen Funde. Tordos bildet ein weiteres Kettenglied zu der bemalten Keramik der Gegend von Brassó und Erősd. Unsere Ansicht deckt sich hier also nicht mit

Dieser Kultur angehörend müssen wir auch Békésszarvas,⁹ Óbessenyő,¹⁰ die Hügel der Arankagegend¹¹ und die neolithischen Siedlungen von Petris¹² betrachten, die mit der Linearkeramik sehr viel verwandte Züge aufweisen.

Auf Grund des Gesagten können wir also betreffs der bisher auch stratigraphisch bekannten Kulturen Ungarns die nachfolgende relative Chronologie feststellen, ausgehend davon, dass die Bükkerkultur in die Blütezeit des Neolithikums fällt, die Feststellung der diesem vorangehenden Kulturen aber zu den Aufgaben der Zukunft gehört.

Wenn wir uns nun die relative Chronologie einer uns benachbarten Region



der von H. Schmidt, der die bemalte Keramik aus Siebenbürgen herleitet.⁸

betrachten, so werden wir sehen, dass beispielsweise die für Mähren von Pal-

aus Cambridge und Dr. Lajos v. Márton, der Verfasser gegenwärtiger Zeilen jetzt seine Ausgrabungen abschloss, die das oben Gesagte beweisen und ergänzen und deren Resultate wir in allernächster Zeit publizieren werden.

⁷ H. Schmidt: Tordos. Zeitschrift f. Ethn. 1903, S. 450, ferner S. 444 u. 445, Fig. 20-23.

⁸ H. Schmidt: Vorgeschichte Europas. Leipzig, 1924, S. 56.

⁹ Ferenc Krecsmarik jun.: A békéscsabai őstelepek. Arch. Ért. 1915, S. 27-41.

¹⁰ Gyula Nagy von Kislégh: Az óbessenyői őstelep. Arch. Ért. 1911, S. 147-164.

¹¹ Gyula Nagy v. Kislégh: Arankavidéki halmok (Kom. Torontál). Arch. Ért. 1907, S. 266-279.

¹² Endre Orosz: A «Petris»-i őstelep Szamosújvárt. Arch. Ért. 1901, S. 147

liardi festgestellte Chronologie mit der unserigen nicht im Gegensatze steht, nachdem die Reihenfolge dort wie nachstehend ist.¹³

1. Linear (Spiral-Meander) Keramik.
2. Stichbandkeramik.
3. Bemalte Keramik.
4. Westeuropäische Pfahlbau- und nordische Keramik.
5. Schnurkeramik.

Wie ersichtlich, fehlt hier unsere älteste Kultur, die «Bückerkultur», doch

ist in der Linearkeramik umso intensiver der Einfluss unserer Linearkultur fühlbar, wie es denn auch natürlich ist, dass in dieser Region im Verlaufe der weiteren Entwicklung die von Norden und Osten kommenden Einwirkungen sich Geltung verschaffen. Die Schnurkeramik gehört übrigens bereits dem Äneolithikum an. Hinsichtlich der letzten Periode, der Kupferzeit — d. h. in Ungarn — werden die Forschungen des Herrn Dr. Jenő Hillebrand Licht bringen.

Dr. Ferenc v. Tompa.

DER KUPFERZEITLICHE BODROGKERESZTÚRER KULTURKREIS IN UNGARN.

Im XIII. Band der Wiener Prähistorischen Zeitschrift (Seite 36) habe ich schon die wichtigsten Argumente angeführt, die dafür sprechen, dass die Kupferzeit als eine selbständige Kulturperiode anzusprechen sei. Nachträglich will ich nur noch die von Bumüller erwähnte Tatsache anführen, dass der Bronzezeit überall eine Periode mit Kupferwerkzeugen vorangeht.¹ Es geht also nicht an, die Kupferzeit mit dem Neolithikum, aber ebensowenig mit der Bronzezeit verschmelzen zu wollen. Ich sehe nach dem Gesagten keinen zwingenden Grund, welcher der Annahme einer selbständigen Kupferzeit im Wege liegen würde. Im Gegenteil, ich halte es für unkonsequent, wenn ein Prähistoriker auf Osteuropäischem Gebiete die Kupferzeit unterdrückend, daselbst von einer Hallstattperiode spricht. Der Kupferzeit gebührt meiner Auffassung nach hier zu *mindest* soviel Selbständigkeit, als der Hallstattperiode.

¹³ Ț. Palliardi: Die relative Chronologie der jüngeren Steinzeit in Mähren. Wiener Präh. Zeitschrift, 1914, S. 257.

¹ J. Bumüller: Leitfaden der Vorgeschichte Europas 1925. pag. 161.

In Ungarn scheint das Neolithikum mit der Lengyeller Kultur abgeschlossen zu sein. Lengyel könnte man eventuell noch Platz im Äneolithikum, also in der Steinkupferzeit einräumen, da hier Kupfer nur als Schmuck auftritt und wahrscheinlich aus fremden Gebieten importiert wurde. Dagegen lässt sich die Kultur von Bodrogheresztúr, Pusztavánháza und Gödöllő nicht mehr in die «Steinkupferzeit» einreihen, da hier auch schon Werkzeuge aus Kupfer verfertigt wurden, die man nicht als Importgegenstände ansprechen kann. Die Kupfermesser von Bodrogheresztúr und Gödöllő, ferner die Kupferpfriemen von Bodrogheresztúr und Pusztavánháza sind sicherlich an Ort und Stelle verfertigte Werkzeuge. In diesem Umstande sehe ich einen der wichtigsten Beweise, dass diese Kultur schon der Kupferzeit angehört. Das Argument, dass Kupferwerkzeuge zu dieser Zeit noch verhältnismässig in geringer Zahl verfertigt wurden, halte ich nicht für ausschlaggebend, da es eine in der Prähistorie öfters zu beobachtende Erscheinung ist, dass das neuentdeckte Material im Anfang, weil kostbar, noch selten Verwendung findet.

Nachdem ich nun die wichtigsten Be-

weise dafür anführte, die dafür sprechen, dass die Kupferzeit aus chronologischem Gesichtspunkt den Wert einer selbständigen Periode hat, will ich in den folgenden Erörterungen die wichtigsten Tatsachen und Beobachtungen veröffentlichen, welche dafür sprechen, dass die oben erwähnte Kultur von Bodrogkeresztúr einem in ethnologischem Sinne selbständigen, kupferzeitlichen Kulturkreise angehört.

Bei meinen Erörterungen werde ich mich einstweilen hauptsächlich auf jene Resultate stützen, die ich in den letzten Jahren bei meinen Ausgrabungen erzielte. Das ältere, zumeist aus Einzelunden herstammende Material der ungarländischen Museen, werde ich nur ausnahmsweise ergänzungshalber benützen. Da der grösste Teil des ausschlaggebenden Materials aus den Gräberfeldern von Bodrogkeresztúr und Pusztaistvánháza stammt, halte ich es für angezeigt auch den Plan des Bodrogkeresztúrer Gräberfeldes hier zu veröffentlichen. (Abb. 22.) Derjenige von Pusztaistvánháza ist in der W. P. Z. Band XIII. pag. 28 veröffentlicht.

Das Gräberfeld von Bodrogkeresztúr ist zum grossen Teil aufgedeckt und sind dort nicht mehr viel Gräber zu gewärtigen. Bis jetzt haben wir mit Direktor Ludwig Bella insgesamt 50 Gräber festgestellt. Dagegen dürfte das Gräberfeld von Pusztaistvánháza noch viele Gräber bergen. Bis jetzt sind systematisch fünfzehn aufgedeckt und davon vier «in situ» gehoben worden. Dieselben befinden sich in der Archäologischen Abteilung des Ungarischen Nationalmuseums zu Budapest.

Wie aus dem Folgenden zu ersehen ist, gehören die Stämme beider Gräberfelder einem gemeinsamen Kulturkreise an, den ich hiermit unter dem Namen «Bodrogkeresztúrer Kulturkreis» in die Fachliteratur einführe.

Dieser Bodrogkeresztúrer Kulturkreis ist hauptsächlich durch folgende Erscheinungen gekennzeichnet. Chronologisch

ist er bestimmt jünger als das «Bükkien», ja sogar jünger als die spätneolithische Kultur Lengyels. Aber sicherlich älter oder zumindest ein älterer Abschnitt desjenigen Kulturkreises, dem die mit Stielhöchern versehenen und bei uns sehr häufig vorkommenden Kupferbeile angehören. Einheitliche Begräbnissitten kennzeichnen beide Gräberfelder dieses Kulturkreises. Abweichungen sind nur in einigen Einzelheiten feststellbar, deren Grund wahrscheinlich in der Verschiedenheit der Stämme zu suchen ist. Ein grösserer Zeitabstand ist kaum annehmbar. Die wichtigsten Beobachtungen dieser Hockerbestattungen sind folgende:

Sämtliche Bestattungen sind Flachgräber, von Hügelgräbern konnte keine Spur beobachtet werden. Sämtliche Leichen wurden in liegender Hockerstellung beigesetzt. Der grösste Teil in mässiger Hockerstellung (Abb. 23), einige in extremer Hockerstellung (Abb. 24), bei welcher letzteren angenommen werden muss, dass man die Leichen nach dem Tode fesselte. Die Achse der Skelette ist im allgemeinen west-östlich orientiert. In Bodrogkeresztúr ist diese Orientierung nicht so strenge eingehalten als in Pusztaistvánháza, wo dieselbe auf das Peinlichste beibehalten wurde. Ein schlagender Beweis für die Wichtigkeit dieser Orientierung ist, dass in dem symbolischen Grab Nr. 6 von Pusztaistvánháza, wo das Skelett gänzlich fehlte, die sechs beigesetzte Gefässe, die offenbar die Leiche vertraten, genau in ost-westlicher Richtung sich befanden, wogegen sich im allgemeinen die beigesetzten Gefässe nicht in einer Linie, sondern nesterförmig beilegt voranden. Die Frauen liegen im allgemeinen auf der linken Seite, mit dem Gesichte nach Süden gewendet. Ein kleiner Teil der Männer scheint ebenso beigesetzt worden zu sein. Sämtliche Männer, welche mit einem Silexmesser unter dem Kopfe beerdigt wurden (Frauen hatten nie eine solche Beigabe), waren ausnahmslos mit dem Gesichte nach Nor-

den orientiert und lagen in Pusztaistvánháza immer, in Bodrogkeresztúr mit einigen Ausnahmen auf der rechten Seite. Verhältnismässig häufig sind in diesem Kulturkreise die *gleichzeitig beigesetzten* Doppelgräber. So fanden sich in Bodrogkeresztúr bisher vier Doppelgräber, darunter dreimal Mann und Frau und einmal zwei Männer, in Pusztaistvánháza sogar ein Familiengrab, wo ein Mann, eine Frau und ein zehnjähriges Kind *gleichzeitig* beigesetzt wurden (Abb. 25). Auch Teilbestattungen liessen sich in Bodrogkeresztúr konstatieren, so einige Unterkiefer, einige Schädel und ein Skelett ohne Schädel (siehe Plan). Die amputierten Füsse in Pusztaistvánháza bedürfen noch weiterer Feststellungen. Hier scheint es sich nicht um Teilbestattung, vielmehr um einen eigentümlichen, bis jetzt noch nicht erklärbaren Ritus zu handeln. Die Beigaben bestehen bei den Männern aus den schon oben erwähnten Silexmessern (immer unter den Kopf gelegt. Das Kupfermesser von Bodrogkeresztúr wurde in der Brustgegend aufgefunden, das Kupfermesser von Gödöllő dürfte nach Aussage des Finders unter dem Kopfe gelegen haben. Bei den Frauen fanden sich flache, runde Perlen, welche aus Marmor verfertigt wurden. Dieselben schmückten im allgemeinen die Taille der Frauen, vereinzelt auch die Fussknöchel. Goldschmuck wurde bisher nur in Bodrogkeresztúr gefunden.² Tongefässe als Beigaben fehlen mit Ausnahme des schädellosen Skelettes von Bodrogkeresztúr und dem Skelett Nr. 2 einer alten Frau von Pusztaistvánháza niemals. Sie befanden sich immer nesterförmig angeordnet vor dem Gesichte, vor dem Knie und nur einigemal hinter dem Skelett. Auf die wichtigsten Merkmale und Bedeutung der Keramik werde ich später noch zurückkommen. Kennzeichnend für diesen Kulturkreis sind noch die schon erwähnten, sehr häufig vor-

kommenden Silexmesser von extremer Länge, wie sie in Vollneolithikum nicht vorkommen. Unter den Werkzeugen sind besonders typisch die schon wiederholt erwähnten, weidenblattähnlichen, flachen Kupfermesser (keine Dolche) ohne Schaftzunge und ohne Nietlöcher³ und die doppelspitzigen Kupferpfriemen von viereckigem Durchschnitt. Ähnliche Kupfermesser fehlen in Westeuropa gänzlich und wurden nur noch in Galizien (Bilze-Zlote) und in grösserer Zahl in Südrussland gefunden.⁴ Auch die erwähnten Kupferpfriementypen scheinen in Südrussland verhältnismässig häufig zu sein.⁵ Ich halte es für sehr wahrscheinlich, dass diese südrussischen Typen mit den ungarländischen im Zusammenhange stehen, trotzdem dass die Keramik mit der später zu behandelnden Keramik des Bodrogkeresztúrer Kulturkreises keine gemeinsamen Merkmale aufweisen. Die Verschiedenheit der Keramik darf bei der grossen Entfernung der südrussischen und ungarländischen Provinzen nicht befremden. Die Keramik hat in erster Reihe Lokalbedeutung und scheint strenge an die kulturtragenden Stämme gebunden zu sein. Dagegen dürften die Metallwerkzeuge und deren verschiedene Typen auch durch Händler vermittelt worden sein. Derselben Erscheinung begegnen wir in der La Tène-Zeit, wo z. B. die französischen und ungarländischen Metallwaffen und Werkzeuge sich *vollständig* decken, während die Keramiktypen oft *grosse Abweichungen* zeigen.

Von besonderem Interesse und grösser Wichtigkeit ist die Keramik des Bodrogkeresztúrer Kulturkreises. Das Material ist im allgemeinen fein geschlemmt und die Erzeugnisse zumeist von aussergewöhnlicher Feinheit. Nur die fast immer nur

³ W. P. Z. VIII. pag. 30. Abb. 4. Fig. 2+3.

⁴ Eurasia Septentrionalis Antiqua II. A. M. Tallgren. La Pontide Prescythique Après l'introduction des Métaux. pag. 105-106.

⁵ Abenda pag. 106-108.

² W. P. Z. VIII. pag. 30. Abb. 4. Fig. 5+6.

mit Buckelverzierungen versehenen, oft sehr grossen blumentopffartigen Gefässe (nicht ganz den in der Literatur allgemein als Blumentopfform angeführten Formen entsprechend)⁶ sind zumeist aus schlecht geschlemmten Material verfertigt und schlecht gebrannt. Sie scheinen also ausschliesslich dem Totenkult gedient zu haben. Auffallend ist der grosse Formenreichtum der Gefässe, demgegenüber die Ornamentik sehr in den Hintergrund tritt. So befindet sich z. B. unter ungefähr hundert Bodrogkeresztúr Gefässen nur ein einziges mit Meander verziertes. Alle anderen entbehren jeder Verzierung, abgesehen von den Buckeln und den Löchern der röhrenförmigen Gefässe. In Pusztáistvánháza ist dieses Missverhältnis nicht so auffallend: hier entfallen einstweilen auf ungefähr 50 unverzierte 7 verzierte. Ob dieser Unterschied zwischen Bodrogkeresztúr und Pusztáistvánháza durch ethnologische Gründe oder durch einen kleineren Zeitabstand zu erklären sei, müssen die späteren Forschungen zeigen. Als die wichtigsten Leitfunde des Bodrogkeresztúr Kulturkreises gelten die milchtopffartigen Gefässe mit zwei kleinen runden Henkeln an oder in der Nähe des Gefässrandes.⁵ Diese Formen fehlen selten in den Gräbern dieses Kulturkreises. Sie sind nicht verziert. Eine Ausnahme bildet nur ein einziger Topf aus dem Grabe Nr. 15 in Pusztáistvánháza, welcher sehr reich verziert ist. Ich muss jedoch bemerken, dass hier die Henkel andere, resp. eckige Form besitzen.⁸ Kennzeichnend für die Keramik dieses Kultur-

kreises ist der Umstand, dass insofern die Gefässe verziert, sie gleichzeitig fast ausnahmslos auch inkrustiert sind. Von besonderem Interesse ist, dass die Inkrustierung mit pulverisiertem Muschelmaterial bewerkstelligt wurde.

Was im allgemeinen die Typen der Bodrogkeresztúr Keramik anbelangt, so scheinen einzelne Formen am nächsten der Keramik von Noszwitz und Baden zu stehen, ohne aber mit einer derselben verwechselt werden zu können.

Die gleichzeitige Kombination all dieser erwähnten Erscheinungen kennzeichnen den kupferzeitlichen Bodrogkeresztúr Kulturkreis. Dieselben werden auch bei den späteren Funden als entscheidende Kriterien vor Augen zu halten sein. Die ausgedehnten Gräberfelder von Bodrogkeresztúr und Pusztáistvánháza sprechen dafür, dass sich diese Kultur nicht durch eine Völkerwanderung oder durch ein vordringendes Kriegervolk, sondern unter friedlichen Verhältnissen, von Schritt zu Schritt Raum gewinnend, weiter entwickelt hat. Auf Grund unserer bisherigen Forschungsergebnisse und Beobachtungen lässt sich einstweilen folgende chronologische Einteilung feststellen:

I. Vollneolithikum (Bükkien); II. Spätneolithikum und Äneolithikum (Tiszapolgár und Lengyel); III. Kupferzeit *a*) frühe Kupferzeit (Bodrogkeresztúr Kulturkreis) und *b*) Vollkupferzeit (Lucska(?) Einzelfunde von Kupferbeilen mit Stielöchern).

Es bleibt den künftigen Forschungen vorbehalten, alle hier aufgeworfenen Probleme zu lösen und die geographische Ausbreitung des Bodrogkeresztúr Kulturkreises in ganz Ungarn und den benachbarten Gebieten zu verfolgen.

Dr. Jenő Hillebrand.

⁶ W. P. Z. Band VIII. pag. 37 Abb. 10. Fig. 1+3+5+8.

⁷ W. P. Z. Band XIII. pag. 35. Abb. 9. Fig. 1+4+5+6+7.

⁸ W. P. Z. Band XIII. pag. 31. Abb. 5.

DIE LEGATI PRO PRÆTORE VON PANNONIA INFERIOR SEIT TRAIAN.

A) Statthalter prätörischen Ranges von Traian bis Caracalla (etwa 105—214).

Die Neuorganisation Pannoniens, durch welche aus der bisher einheitlichen Provinz¹ zwei von einander selbständige Verwaltungskörper, eine prov. superior und eine prov. inferior, geschaffen wurden, ist unter der Regierung Trajans erfolgt, spätestens i. J. 107, in welchem der erste uns bekannte Statthalter eines der beiden Teile, Pannonia inferior, nachweisbar ist (s. unten No I). Noch während des ersten Dakerkrieges in den J. 101/102 kommandierte in dem ungeteilten Pannonien Glitius Atilius Agricola (Arch. ep. Mitt. XX S. 14) und möglicherweise ist noch einige Jahre später in der gleichen Stellung der ältere Neratius Priscus gewesen (ebd. S. 15). Ein genauerer Zeitpunkt der Provinzteilung könnte vielleicht aus der am 12. Januar 105 den Auxilien Pannoniens (?) ausgestellten Urkunde (CIL III No. XCVIII p. 2212) gewonnen werden, wenn die vordere Tafel des Diploms nicht verloren wäre. Bis weitere Quellenzeugnisse vorliegen, lässt sich mit Sicherheit nur feststellen, dass in dem Zeitraum zwischen d. J. 103 und 107 eine eigene Provinz Pannonia inferior entstanden ist.

An der Spitze dieser Provinz stand regelmässig ein Senator von prätörischem Rang (vgl. Script. Hist. Aug. v. Hadriani 3,9 «*legatus postea prætorius in Pannoniam inferiorem missus*»), der nach der für gleichartige Kaiserprovinzen allgemein geltenden Regel sofort oder sehr bald

nach Beendigung seiner Statthalterschaft zum Konsulat gelangte. Jedenfalls wurde ihm, da in seiner Provinz eine Legion ihr Standlager hatte, die Verwaltung einer zweiten Provinz gleichen Ranges vor Antritt des Konsulats *nicht* übertragen. Bisweilen wurde der Statthalter noch *während* seiner Amtsführung zum Konsul designiert (vgl. unten z. B. No XXIII Cassius Marcellinus und No XXV Julius Castinus), oder er hat — allerdings eine erst in der zweiten Hälfte des II. Jahrhunderts öfter begegnende Erscheinung — ausnahmsweise noch *in der Provinz* das Konsulat angetreten und dieses Amt abwesend von der Hauptstadt bekleidet (vgl. z. B. No XXIV Cæcilius Crepereianus). Durch diese Ordnung der Verwaltung war die Möglichkeit gegeben, Beamte prätörischen Ranges, die sich als Statthalter von Pannonia inferior bewährt und mit den Verhältnissen an der mittleren Donau in der inneren und äusseren Politik sich vertraut gemacht hatten, später nach ihrer Beförderung zum Konsulat mit der Verwaltung des *oberen* Pannonien zu betrauen, welches mit seiner ständigen Garnison von drei Legionen von besonderer Bedeutung war. Trotz unserer unvollkommenen Kenntnis von vollständigen Beamtenlaufbahnen dieser Zeit lassen sich nicht weniger als sechs Fälle nachweisen, in denen während der Periode von Hadrian bis Septimius Severus ehemalige Legaten von Pannonia inferior später zu Konsularlegaten von Pannonia superior befördert worden sind (vgl. unten No IV Neratius Priscus der Jüngere, No VII Pontius Laelianus, No X Jallius Bassus, No XI Nonius Macrinus, No XIII Vettius Sabinianus, No XXI

¹ Die Statthalter dieser Provinz sowie die der Pannonia superior sind in Arch. ep. Mitt. XX. 1897. S. 1 ff. behandelt worden. Im Folgenden wird auf diesen Aufsatz mehrfach Bezug genommen.

Claudius Claudianus, vgl. Arch. ep. Mitt. XX S. 19, Anm. 41). Die Annahme, dass der unterpannonische Statthalter seit Marc Aurel (so Borghesi Oeuv. VIII 460 ff., danach Marquardt Staatsverw. I² 293), oder unter Marc Aurel zeitweilig (so v. Domaszewski, Rh. Mus. XLV 1890, 206 ff. und ihm folgend Andere) Konsular gewesen sei, ist bis jetzt völlig unbewiesen. Die uns bekannten Legaten der sechziger und siebziger Jahre des II. Jahrhunderts gehörten, soweit sich ihre Rangstufe genau erkennen lässt, (z. B. bei No XIII Vettius Sabinianus) noch der zweiten, nicht der ersten senatorischen Klasse an. Und für die Stationierung einer zweiten Legion in der Provinz neben der alten ständigen Besatzung von Aquincum, der leg. II adiutrix, in der Zeit Marc Aurel's fehlt ein sicherer Anhaltspunkt durchaus.¹ Die Denkmäler der leg. IIII Flavia aus Aquincum beweisen allerdings einen zeitweiligen Aufenthalt dieser obermösischen Legion in der Hauptstadt von Unterpannonien (vgl. Legio Sp. 1544 f.); aber ihre Zeit lässt sich bisher genauer nicht bestimmen als allgemein auf zweite Hälfte oder Ende des II. und die erste Hälfte des III. Jahrhunderts. Und die Möglichkeit liegt am nächsten, dass diese Legion bzw. ein Teil von ihr bestimmt war, die eigentliche Garnison des Lagers bei längerer Abwesenheit auf einem Feldzug (im Orient?) zu vertreten.

Auf Grund der ständigen Ordnungen in Heer- und Provinzialverwaltung ist der Statthalter Unterpannoniens zugleich Legat der Legion,² welche die Besatzung

¹ Die Vermutung, leg. II Italica habe zur Zeit der Markomannengefahr einen Teil der Besatzung von P. infer. gebildet (N. Heid. Jahrb. V, 114 Anm. 6), wird durch Ziegelstempel (C. III 10,662), die anscheinend späterer Zeit angehören (Legio Sp. 1473), nicht gestützt.

² Daher begegnen andere Legionslegaten ohne proprätoriale Gewalt überhaupt nicht bei der II adiutrix. Nur bei längerer Abwesenheit der Legion auf einem Feldzug ausser-

seiner Provinz bildet, seit Traian der leg. II adiutrix in dem Lager Aquincum.³ Die Vertretung des Legionslegaten liegt, wie üblich, dem ranghöchsten, vornehmsten Offizier der Legion, dem *tribunus laticlavus* ob; ein solcher war unmittelbar nach dem Statthalter als nächster Vorgesetzter auf der Basis der i. J. 156 entlassenen Legionsveteranen genannt. (Österr. Jahresh. VII 1904, Beibl. 11 ff.)

I. P. Aelius P. f. Serg. Hadrianus.

Legat 107, cos. 108. Juni.

In der ihm zu Athen gesetzten Ehreninschrift C. III, 550 heisst er...

...*legatus pro praetore imp. Nervae Traiani Caesaris Aug. Germanici Dacici Pannoniae inferioris* und in Scr. Aug. v. Hadr. 3,9: *legatus postea praetorius in Pannoniam inferiorem missus Sarmatas compressit, disciplinam militarem tenuit, procuratores latius evagantes cohercuit*...

In dieser Statthalterschaft unterstand ihm dieselbe Legion, II adiutrix, in der er als junger Mann um d. J. 94 seine ersten Kriegsdienste geleistet hatte (v. Hadr. 2,2 ... *tribunus secundae Adiutricis legionis creatus*, vgl. C. III 550), damals wahrscheinlich noch in Ober-Mösien. Möglicherweise traf er in Unterpannonien noch seinen Freund Q. Marcius Turbo in der Stellung eines Centurio derselben Legion. (C. III, 14,349², Pauly-Wiss. XII, 1445 v. 30 ff., s. unten S. 283 Anm. 5). Hadrian wird spätestens im Frühjahr 108 die Provinz wieder ver-

halb der Provinz erscheint ein derartiger Kommandeur: z. B. während des Partherkrieges des L. Verus und während des Markomannenkrieges (vgl. Legio Sp. 1452 f.)

³ Dass das Hauptquartier der Provinz vor Diocletian in Acumincum (= Szankamen) gelegen habe, wie noch bei Marquardt Staatsverw. I² p. 293 wiederholt wird, geht nur auf ein jetzt längst erkanntes Versehen des Ptolemäus zurück.

lassen haben, um im Mai (?) den Suffektkonsulat (C. VI 2016 = XIV 2242) in Rom zu übernehmen.

II. P. Afranius Flavianus.

Legat 114 am 1. September, cos.?

nach dem Diplom C. III p. 869, S. 1975 ...*et sunt in Pannonia inferiore sub P. Afranio Flaviano*... Anfang und Ende seiner Statthalterschaft bleiben ganz unsicher, da die Frage, ob und wann er zum Konsulat gelangte,⁴ nicht beantwortet werden kann.

III. Q. Marcus Turbo Fronto Publicus Severus

ein Mann aus dem Ritterstande,⁵ i. J. 118 mit ausserordentlichem Kommando in Pannonia inferior (und Dacia) betraut. Umfang, Zeitdauer und Befugnisse dieser in früher Kaiserzeit für einen Mann aus dem Ritterstande ganz einzigartigen Stellung sind ausführlich behandelt von Premierstein *Klio* VIII. Beiheft 1908 S. 16—22.

⁴ Vielleicht in einem der letzten Jahre von Trajan's Regierung oder der ersten seines Nachfolgers; jedenfalls nicht zwischen d. J. 105 und 112, wie noch Prosopogr. I 40 nr. 313 angenommen wird.

⁵ Turbo, ebenso wie sein etwas älterer Zeitgenosse Sulpicius Similis, war in Traians früheren Regierungsjahren Legionszenturio (Ritterling Paulý *Wiss. XII* Sp. 1445, 32 ff.) bekleidete aber noch unter demselben Kaiser ritterliche Offizierstellungen: er war *praef. classis* nach dem wahrscheinlich dem Jahre 113 angehörenden Diplom, welches von Stein (Ritterstand S. 163 und Nachtr. 502) zu früh angesetzt wird; die Ursache für die Auszeichnung der Mannschaft nur eines Schiffes der Flotte war wohl die Reise des Kaisers in den Orient, bei der er sich der betreff. Quadrieris «Ops» bedient hatte. Der Beiname *Optimus* für Trajan ist in einer offiziellen Urkunde d. J. 106 schlechterdings undenkbar. Weitere ritterliche Offizierskommandos sind dem Turbo während des Partherkrieges übertragen worden.

Marcium Turbonem post Mauretaniam ... Pannoniae Daciaeque ad tempus praefecit (Hadrian) v. Hadr. 6, 7. Die vorzügliche Quelle dieser Notiz kann bei der Nennung Pannoniens nur das untere im Auge haben, wie sich aus dem Zweck dieser aussergewöhnlichen Massregel mit grösster Wahrscheinlichkeit ergibt. Es handelte sich um Bekämpfung der unruhigen Jazýgen der Theissebene (v. Hadrian 5, 2), welche die Provinzen Pannonia inferior und Dacia in gleicher Weise bedrohten. Die ordentlichen senatorischen Statthalter beider Provinzen, dort ein Prätorier, hier wahrscheinlich ein Konsular, werden dem Vertrauensmann des Kaisers nicht untergeordnet, sondern durch diesen einfach ersetzt worden sein. Aber Turbo wird im Range und Befugnissen diesen Statthaltern senatorischen Ranges gleichgestellt worden sein.⁶ Dieses zeitlich (*ad tempus*) begrenzte Kommando hat, soweit Pannonia inferior in Betracht kam, nur bis etwa Sommer d. J. 118 gedauert, als Hadrian endgültig die Reise nach der Hauptstadt antrat. Dagegen behielt Turbo noch weiterhin die Verwaltung von Dacia und hat damals anscheinend die Provinz ganz neu organisiert,⁷ was bis zu seiner Ernennung zum *praefectus praetorio* i. J. 120 (?) seine Tätigkeit in Anspruch genommen haben wird. (Premierstein S. 22.)

IV. L. Neratius L. f. Vol. Pr[iscus?] der Jüngere um 119 ff.

Nach der von zwei Neratii, wahrscheinlich Vater und Sohn, geweihten Inschrift C. IX 2455 = Dessau 1034 war der letztere, dessen Beiname *Pr[iscus]* nicht voll-

⁶ Nach Premierstein S. 20 f. durch titulaire Verleihung der *praefectura annonae*, später der *praefectura Aegypti*.

⁷ Die einheitliche Provinz ist wahrscheinlich damals in eine superior und eine inferior geteilt worden; auch die Besatzungsverhältnisse werden für etwa ein Menschenalter damals geordnet worden sein.

kommen sicher steht, *VII vir epul(onum) leg(atus) Aug(usti) pr(o) pr(aelore) P[annonia] inferiore et Pannonia [superiore]*. Dass er die beiden Provinzen nicht gleichzeitig, sondern die eine (die inferior) *vor*, die andere *nach* dem Konsulat verwaltet hat, ist schon Arch. ep. Mitt. XX, 18 f. dargelegt worden.

Da der ältere der beiden Neratii die Statthalterschaft der *noch* ungeteilten Provinz Pannonia, spätestens i. J. 105/6, jedenfalls zu Ende des I. oder Anfang des II. Jahrhunderts innegehabt haben wird (vgl. a. a. O. S. 15 f.), dürfte der jüngere kaum vor den letzten Jahren Trajans zur Prätur und zur Verwaltung einer prätorischen Kaiserprovinz gelangt sein. Wahrscheinlich aber ist seine Verwaltung Unterpannoniens erst in den Anfang von Hadrians Regierung, der ihm im Lebensalter vorausgegangen sein wird, anzusetzen, vielleicht unmittelbar (vor oder ?) nach dem Kommando des kaiserlichen Vertrauensmannes Marcius Turbo (No. III ...)

V. [T. Statilius] Maximus.

Legat 138 ff, cos. 144.

Nach der Inschrift aus Stuhlweissenburg (C. III 10336 = Dessau 1062), die allgemein auf diesen Maximus bezogen wird, war er nach den üblichen städtischen Ämtern ... *leg(atus) leg(ionis) I ad(iulricis) iuridic[us] pr(o) pr(aelore) utriusqu[e] Pannoniae leg(atus) pro pr(aelore) Pannoniae infe[r(ioris)] co(n)s(ul) ... curat(or) aed(ium) sacra[r(um)]* ... Die ganz singuläre Stellung als iuridicus in beiden Pannonien hatte er, wie Hirschfeld erkannte, inne, als L. Aelius Cæsar im Besitz des imperium proconsulare in diesen vereinigten Provinzen den Oberbefehl führte 136/137. Unmittelbar nachdem der Cæsar die Donauländer wieder verlassen hatte, spätestens nach dessen am 1. Januar 138 erfolgten Tode, wird Maximus die reguläre Verwaltung in Unterpannonien angetreten haben und

während der nächsten Jahre auf diesem Posten belassen worden sein. Dass sich diese Statthalterschaft bis zum Antritt des ordentlichen Konsulats am 1. Januar 144 erstreckt haben, also mindestens 6 Jahre gedauert haben sollte, ist kaum glaublich, zumal ein anderer Beamter schon vor diesem Jahre in derselben Provinz tätig gewesen zu sein scheint (s. unten Nr. VI Fuficius Cornutus). Allerdings wird Maximus nach dem Wortlaut seiner Ehreninschrift und der allgemeinen Regel entsprechend ein weiteres vom Kaiser verliehenes Amt nach Unterpannonien vor seinem Konsulat nicht bekleidet haben; möglicherweise hat er aber noch als Prätorier eine Prokonsularprovinz des Senats erlost. Auch kann er die *cura aedium sacrarum* in Rom bereits vor Antritt des Konsulats übernommen und während desselben weiter geführt haben; freilich lässt sich aus C. VI 1008 nicht ersehen, dass Maximus mit seinem Konsulatskollegen Lollianus Avitus noch im Juni 146 in diesem Amt tätig gewesen ist, da die Anweisung des Geländes für das III. *Nonas Junias* geweihte Denkmal monatelang vorher durch die *curatores* erfolgt sein kann. Als unterpannonischer Legat wird Statilius Maximus etwa in der Zeit von 138 bis 141/2 gewaltet haben.

VI. Fuficius Cornutus.

Legat um 142, cos. zwischen 144 und 146.

Das nur als kleines Bruchstück erhaltene Diplom C. III p. 1984, in welchem Fuficius Cornutus als Oberkommandierender genannt ist, bezieht sich nicht wie bisher angenommen auf Truppenteile des oberpannonischen, sondern des unterpannonischen Heeres (vgl. Archeol. Ért. XL 1923/26 S. 85 ff.) In der grossen Ehreninschrift des Mannes aus Casalbordino (am bequemsten jetzt bei Dessau 8975) ist demnach die zweite Zeile folgendermassen zu ergänzen ...

[... *sodali Titia]li Flaviali leg. Aug*

p[ro prael. provinc. Pannoniae inferioris]
Diese Statthalterschaft kann nicht vor 139 angesetzt werden, da die in obigem Diplom vertretene Formel «*qui eorum non habent*» noch im November 139 fehlt (C. III p. 2328⁷⁰) und zuerst um d. J. 146 (C. III p. 1982) aufzutreten beginnt. Andererseits muss Cornutus, der in der Zeit von Trajans Partherkriegen noch als Militärtribun diente (Dessau 8975), dem Statilius Maximus cos. 144 annähernd gleichaltrig gewesen sein, demnach die Provinz nicht lange nach ihm verwaltet haben. Sein Legionskommando, welches er in «*Moesia*» (inferior?) führte⁸ (Dessau 8975), kann noch in die Zeit des Thronwechsels um 138 oder in die ersten Jahre des Antoninus Pius fallen.

VII. M. Pontius M. f. Pup(inia) Laelianus Larcius Sabinus.

Legat um 145, cos. wohl in einem der Jahre 146 oder 147.

Das der Pontius Laelianus, der in den Jahren 148 und 149 Statthalter von Pannonia superior war (Diplome LX, LXI, CIL III p. 1985, 1986), nicht zu trennen ist von dem gleichnamigen Manne, dem die Ehreninschrift C. VI 1497 gesetzt ist, wurde bereits i. J. 1897 auseinandergelegt. (Arch. ep. Mitt. XX S. 22 ff.) Sein Konsulat ist erwähnt in der stadtrömischen Grabinschrift (C. VI 24162) eines am 27. Februar d. J. 143 geborenen, und *III. Nonas Augustas Q. Mustio Prisco M. Pontio Laeliano cos.* im zarten Alter

⁸ Dass er in dieser Stellung auf dem Bruchstück einer Inschrift aus Tomi unter der Regierung des Pius genannt war (Cognat IGR I 609), ist möglich, wahrscheinlicher aber ist er hier als Konsularstatthalter von Moesia inferior der das Denkmal Weihende gewesen. Dennoch darf dieses Amt nicht in der letzten Zeile der Inschrift Dessau 8975 ergänzt werden, wie Groag P. W. VII 200 annimmt und Dessau trotz berechtigter Bedenken in den Text aufnimmt.

verstorbenen Knaben. Das Jahr dieses Konsulates muss zwischen 144⁹ und 147, angesetzt werden: da Laelianus spätestens seit 148 Oberpannonien verwaltete, dürfte er mindestens ein bis zwei Jahre vorher die Fasces geführt haben. Vor seinem Konsulat war er nach den Worten seiner Ehreninschrift C. VI 1497 *leg. Aug. pr. pr. Pannoniae inferior(is)* also um d. J. 145, (vielleicht in dem Triennium 144–146?)

VIII. Cominius Secundus.

Legat i. J. 150 August. 1, cos. (?)

Nach dem Diplom C. III p. 2213 vgl. 2328²⁰⁴ = Dessau 9056: *equitib. qui milita verunt in alis... quae sunt in Pann(onia) inferior(e) sub Cominio Secundo*... Die Persönlichkeit des Legaten scheint aus anderen Zeugnissen bisher nicht bekannt zu sein.

IX. C. Julius Gemin(i?)us Capellianus.

Legat zwischen d. J. 151 und 160, cos. (?)

Seine Statthalterschaft bezeugen mehrere Denkmäler:

1. Bruchstücke von zwei Exemplaren anscheinend derselben von Antoninus Pius am 27. Dezember eines unbekannten Jahres zwischen 151 und 160 für Auxilien des unterpannonischen Heeres ausgestellten Urkunde. (C. III p. 884, 85 und S. p. 1990.) Die hier in Betracht kommende Stelle mit Nennung des Statthalters lautet:

a) in III S. p. 1990... s]u[b CNVNNI-CATELL'A[no leg(ato)],

b) in III p. 885... sub Gemin(i)o Cape]lliano leg. innen, und [sub Gemin(i)o Ca]PELLIANOLEG in der Aussenseite.

2. Inschrift aus Intercisa (Dunapentele) im Archeol. Ért. 1904 S. 199

⁹ Das Jahr 143 scheint ausgeschlossen, da im Juli und August dieses Jahres als einer der Suffektkonsuln M. Cornelius Fronto bekannt ist.

imp(eratore) Caes(are) Tito | Ael(io) Hadriano | Antonino | Aug(usto) Pio p(alre) p(atriciae) | pontes facti | iussu C. Gemini | Cap illiani leg(ati) Aug(usti) | pr(o) pr(aelore) | curante | Tib(erio) Cl(audio) | Euprepete.

3. Inschrift aus Aquincum C. III 3486.
... *Neptuno | C. Julius | Geminus | Capellianus | leg(atus) Aug(usti) pr(o)pr(aelore).*

4. Ebendaher C. III 3419
dis conserva | toribus | [C. Jul(ius)] Gem[in]us | Capellianus | leg(atus) Aug. pr. pr. | sod(alis) Titius.

5. Inschrift aus Mursa (= Eszék) C. III 3282

C. Jul(ius) Geminus | Capellianus leg. Aug. pr. pr. Mursensibus d(ona) d(edit).

Der zweite Name des Statthalters scheint nach dem bestimmten Zeugnis Mommsens über die allein erhaltene Weihinschrift No 3 in der Tat *Geminus*, nicht *Geminus* gelautet zu haben, obgleich die Namenfolge bei einem wenig jüngeren Zeitgenossen, den man leicht geneigt wäre für einen nahen Verwandten zu halten (vielleicht einen Bruder des Statthalters?) P. Julius *Geminus* Marcianus lautete und auch in der Inschrift No 2 die Nomenclatur zunächst ein Gentile *Geminus* erwarten lässt. Im Diplom 1^a ist die Lesung des Namens zu unsicher um nach einer oder der anderen Seite Klarheit zu schaffen und im Diplom 1^b ist die entscheidende Stelle des Täfelchens sowohl auf der Innen- wie auf der Aussen-seite beschädigt. Die alte Abschrift von No 5 bietet deutlich *Geminus*, und No 4 war offenbar lückenhaft. Im Übrigen scheint die Person des Legaten, der vielleicht aus der Provinz Africa stammte, nicht bekannt zu sein. Die Zeit seiner unterpannonischen Verwaltung unter Pius wird etwas näher begrenzt dadurch, dass in den Militärdiplomen der Amtstitel des Statthalters erst in der zweiten Hälfte von Pius' Regierung erscheint. Noch in den Urkunden aus d. J. 148, 149 und 150 fehlt der Titel *Leg(ato)* bei den senatorischen Statthaltern Ober-

und Unterpannoniens (C. III p. 1985, 1986, 2213), während der Amtstitel dem mauretanischen Porcius Vetustinus *proc(urator)* zugefügt wird; ebenso Z. B. i. J. 152 Tuticanio Capitone *praef(ecto)* der *classis Ravennas* (C. III p. 1987). Seitdem ist die Zufügung aber ständig bei allen Oberkommandierenden, sowohl Senatoren wie Rittern (z. B. i. J. 154 C. III p. 881) i. J. 157 (C. III p. 23287¹) u. s. w. Die Urkunde C. III p. 884/85 kann demnach frühestens i. J. 151 ausgestellt worden sein, also zwischen den J. 151 und 160. Demnach wird Capellianus, der nach der Zahl seiner Denkmäler zu schliessen nicht allzu kurze Zeit in der Provinz geweiht haben kann, einige Jahre *vor*, oder was weniger wahrscheinlich *nach* Jallius Bassus die Verwaltung geführt haben.

X. M. Jallius M. f. Volt. Bassus Fabius Valerianus.

Legat 156, cos. wohl spätestens 158.

(vgl. Arch. ep. Mitt. XX 1897 S. 29 f.) dazu das Inschriftbruchstück aus Aquincum (Österr. arch. Jahresh. VII 1904 Beibl. Sp. 11 ff.).

... *cives J[asi(?)ex pr(ov.) P(annon.) s(uper) q(ui)] milit(averunt) in le[g(ione) II adi. p. f.] sub Jall(io) Ba[ss]o c. v. leg(ato) Aug. pr. pr. e[st]...*

Martiale [trib. lat(iclavio) leg. s(upra) s(criptæ)] quod ho[n]esta miss(ione) missi sunt] M. Ulpus Quietus[et... mag(istri) ded(ica')] VI Jdus Ju[... Silvano] et Augurino [cos. v. s. l. m.]

Da des Bassus unmittelbarer Nachfolger in der Statthalterschaft Niedermösiens, Servilius Fabianus i. J. 162 f, bereits im Sommer 158 Konsul gewesen war (C. III p. 1989 Diplom vom 8. Juli 158), so wird unser Legat bereits vorher, i. J. 157 oder erste Hälfte 158 diese höchste Rangstufe erreicht haben. Ob er noch vor dem Regierungswechsel März 161 die Verwaltung von Mäsia inferior angetreten hat, bleibt zweifelhaft; als *curator operum publicorum* in Rom

hatte er jedenfalls schon einige Zeit *vor* Dezember desselben Jahres den Platz für ein damals eingeweihtes Denkmal angewiesen (C. VI 1119^b). In Unterpannonien wird er nicht länger als spätestens bis z. J. 158 tätig gewesen sein.

XI. M. Nonius M. f. Fab. Macrinus.

Legat in den letzten Jahren des Antoninus Pius oder den ersten des Marcus.

Unter zahlreichen ihm oder von ihm in Brixia, offenbar seiner Vaterstadt, gesetzten Denkmälern nennt die unterpannonische Statthalterschaft die Inschrift C. V 4344

M. Nonio M. f. Fab. Macrino cos | XV vir(o) sacr(is) fac(iundis) pr(aetori) | leg. Aug. pr(o) prael(ore) prov(inciae) Pannon(iae) inferior(is), L. Ussius Picentin(us) commil(ito) | praesidi optimo et rarissim(o).

Auf ihn ist wohl mit Recht bezogen¹⁰ die Inschrift aus Ephesus für einen Μακρεῖνος, dessen Gentilname nicht erhalten ist (R. Egger Österr. Jahresh. IX 1906 Beibl. 61—70 = Dessau 8830)...

... Μακρεῖνον | ὑπατον Ῥωμαίων, ἀνδρῶν | πατον Ἀσίας, τῶν ἐπιτε | λουμένων ἱερῶν τῶν πεντεκαί | δεκα ἀνδρῶν, Ἀντωνεῖ | νιανδὸν Οὐρηριανὸν ἐκ τῶν | συνακατηζωμένων Φιλτά | των ἱερέα, πρεσβευτὴν | καὶ συναπόδημον τοῦ μεγίσ | του αυτοκράτορος Μ.

¹⁰ Die Übereinstimmung der Ämter des XV vir sacr. fac. sowie der Verwaltung beider Pannonien durch M. Nonius Macrinus und den Μακρεῖνος der ephesischen Inschrift gestatten wohl mit Sicherheit in beiden ein und dieselbe Person zu sehen. Die Beziehung des Μακρεῖνος auf M. Pompeius Macrinus cos. i. J. 164 wäre an und für sich im Hinblick auf die Zeitverhältnisse wohl denkbar, muss aber gegenüber der auffallenden Übereinstimmung in den genannten Posten der Ämterlaufbahn zurücktreten. Aber bei dem mehrfachen Auftreten des Beinamens Macrinus unter den hohen senatorischen Beamten dieser Zeit ist bei Zuweisung eines nur mit diesem Cognomen Bezeichneten, wie des asiatischen Proconsuls Μακρεῖνος bei Aristides, an einen bestimmten Senator, eine gewisse Zurückhaltung geboten.

Αυρηλίου | Ἀντωνεῖνου, ἡγεμόνα ὑπα | τικὸν Παννονίας τῆς ἄνω | ἡγεμόνα Παννονίας τῆς καὶ | τω, ἐπιμελητὴν τοῦ Τιβέρεως ποταμοῦ . . . ἡγεμόνα λεγεῶνος | τεσσαρεσκαίδεκάτης κτλ . . .

Dass Macrinus Unterpannonien *vor*, Oberpannonien *nach* dem Konsulat verwaltet hatte, war schon Arch. ep. Mitt. XX S. 33 f. dargelegt worden und wird jetzt durch den Gegensatz in der Bezeichnung beider Ämter in der Inschrift aus Ephesus, die *nur* dem oberpannonischen Statthalter als ἡγεμόνα ὑπατικόν ausdrücklich die erste Rangklasse beilegt, vollauf bestätigt. Nur an der Gleichsetzung unseres Statthalters mit dem Nonius Murcus in einem gefälschten Brief des Commodus (v. Clodi Albini 2) und an der entsprechenden Datierung um d. J. 193 wird gegenüber den in der griechischen Inschrift gegebenen Anhaltspunkten nicht festgehalten werden dürfen. Aber die Datierung des Prokonsulates von Asia in das Verwaltungsjahr 170/71 (so Egger a. O. Sp. 71—76), nach der Macrinus um die Jahre 156 oder 157 zum Konsulat gelangt sein müsste, scheint nicht sehr sicher, zumal nach dem Inschriftwortlaut Macrinus erst *nach* des Verus Tode Anfang 169 unter die Comites des Marc Aurel aufgenommen sein kann.¹¹ Als ehemaliger Statthalter in beiden pannonischen Provinzen wird Macrinus besonders geeignet gewesen sein, dem Kaiser bei der offensiven Führung des Krieges, die sich auf dem Boden und an den Grenzen dieses Gebietes abspielte und nicht vor d. J. 172 eingesetzt haben kann, wirksam zur Seite zu stehen. Wird M. um diese Zeit den Kaiser begleitet haben, so kann er in den sechziger Jahren, wohl nach Jallius Bassus (?), in Oberpannonien Statthalter gewesen sein. Sein Konsulat dürfte er als suffectus in der

¹¹ Anderenfalls hätte an der betr. Stelle der Inschrift der Name des L. Verus unmöglich übergangen sein können, wenn M. bereits an dem ersten Auszug bei der Kaiser i. J. 168 teilgenommen haben würde.

ersten Hälfte oder um die Mitte desselben Jahrzehnts bekleidet haben. Die Stellung an der Spitze der Pannonia inferior dürfte dann ebenso wie das vorausgehende Kommando der leg. XIII gem. in Carnuntum noch in die späteren Jahre des Antoninus Pius anzusetzen sein, möglicherweise auch hier in unmittelbarer oder zweiter Nachfolge des Jallius Bassus.

XII. Ti Claudius Pompeianus.

Legat i. J. 167, cos. (?), cos. II: 173.

Seine Verwaltung Unterpannoniens wird durch das Diplom C. III p. 888 vom 5. Mai 167 bezeugt: *et sunt in Pannon(ia) infer(iore) sub Claudio Pompeiana leg(ato)...*

Dass er vor dieser Statthalterschaft Konsul gewesen sei, wird von manchen Gelehrten, auch von Groag (Pauly-Wissowa III Sp. 2843), unter Hinweis auf Domaszewski (Rhein. Mus. XLV 1890 S. 207) angenommen, ist aber bisher durchaus nicht erwiesen; vielmehr sind alle übrigen Legaten der Provinz, auch zur Zeit Marc Aurel's, soweit erkennbar, nur *prätorischen* Ranges. Selbst im Moment der höchsten Gefahr, als die Barbareneinfälle Italien und die Reichshauptstadt zu bedrohen schienen, hat an der Spitze der Verwaltung Unterpannoniens ein Prätorier gestanden (vgl. Vettius Sabinianus unten No. XIII). In den Abwehrkämpfen wird Pompeianus sich besonders ausgezeichnet und den Konsulat, zu welchem ohnehin ehemalige Statthalter einer Kaiserprovinz mit Legionbesatzung regelmässig gelangten, erworben haben, aller Wahrscheinlichkeit nach im Jahre 168 oder 169 noch vor seiner Verheiratung mit der Wittve des Lucius Verus. Die erfolgreichen Kämpfe in den Jahren 170 und den folgenden hat Pompeianus sicher schon als Konsular geführt, als oberster Befehlshaber mancher anderen Offiziere ritterlichen und senatorischen Standes, wie z. B. des

Helvius Pertinax (v. Pert. 2, 4), mit deren Hilfe er die Feinde aus Rätien und Noricum vertrieb. Die Verleihung seines zweiten, diesmal ordentlichen Konsulates i. J. 173 wird Pompeianus nicht ausschliesslich seiner Stellung als Schwiegersohn des Kaisers zu verdanken gehabt haben.

Vielleicht sein unmittelbarer, jedenfalls sein zweiter Nachfolger in der unterpannonischen Statthalterschaft war wohl:

XIII. C. Vettius C. f. Volt. Sabinianus Julius Hospes.

Legat um 170, cos. um 176/77.

In der Aufzählung seiner amtlichen Laufbahn, die eine unter Commodus geschriebene Inschrift aus Thuburbo Maius bietet (Année epigr. 1920 No 45) heisst es:

... co(n)s(uli) sodali | Titio leg. Aug. pr. pr. provinciarum (trium) Dacia | rum et Delmatia, curator i ædium sacrar | (um) item r(ei) p(ublicæ) Puteolanorum, præposito vexillatio | nibus ex Illýrico missis ab imp. divo M(arco) Anto | nino ad tutelam urbis, donis donato ab | eodem imp. ob expeditionem Germ(anicam) et Sarm(aticam) | corona murali vallari itemque aurea, hastis | puris duabus vexillis totidem, leg. Aug. pr. pr. | Pannonia inferioris, præf. ærari Satur | ni leg. leg. XIII Gem(inæ) cum iurisdicatu Panno | niæ superioris et q. s.

In den Anfängen seiner Laufbahn war Sabinianus als Offizier¹² aus dem Ritterstande von Kaiser Pius, also vor d. J. 161, «translatu in amplissimum ordinem». Die höchste in der Inschrift genannte Stellung, die konsularische Statthalterschaft der drei Daciæ hat Sabinianus um die Zeit des Regierungswechsels etwa i. J. 180 innegehabt (Dio

¹² Er befahl die coh. II (Flavia) Comagenorum in Dacia superior, wo die Inschrift aus Veczel, aus der Zeit seines Kommandos stammt (C. III, 7854); darauf war er trib. mil. in der leg. I Italica.

72, 3. 3. Jung Fasten von Dacien S. 23 No. 25; schon vor fast 50 Jahren hatte H. Müller (Korrbl. f. Siebenbürg. Landesk. 1881 S. 95) in diesem Sabinianus C. Vettius Sabinianus erkannt. Nach der dakischen Statthalterschaft hat C. Vettius Sabinianus noch die Provinz Pannonia superior verwaltet (C. III 4426 Arch. ep. Mitt. XX S. 40 No. XX) in der ersten Hälfte der Regierung des Commodus und war etwa um d. J. 190 proco(n)s(ul) Africae (C. VIII 12,346).

Der grössere Teil seiner Laufbahn fällt danach in die Regierung des Marcus und lässt sich annähernd zeitlich noch etwas genauer bestimmen. Das Kommando über Vexillationen aus Illyricum, die dem Schutze der Stadt Rom dienen sollten, führt in die Zeit des Höhepunktes der Donaukriege, als die Barbaren über die Alpen gebrochen waren und verschiedene Städte Italiens bedrohten; eine derartige Gefahr konnte mit der Aufnahme der Offensive seitens der Römer, die i. J. 172 einsetzte, wohl als überwunden gelten. Die Auszeichnungen, mit denen Sabinianus für seine kriegerischen Leistungen vom Kaiser beschenkt wurde, zeigen durch ihre Anzahl, dass er damals noch der Rangklasse der Prätorier angehörte. Demnach kann er die Verwaltung Unterpannoniens, die er schon vor oder während jenes Kommandos über die illyrischen Vexillationen innehatte, nur als Prätorier geführt haben, etwa in den Jahren 169—171. Dazu stimmt, dass das noch früher und vor der Verwaltung des *aerarium Saturni* übernommene Legionskommando über die leg. XIII *gemina* in Carnuntum bereits die Drangsäle des Markomannenkrieges verrät: Sabinianus führte als Legionslegat zugleich das Amt eines *iuridicus* der ganzen Provinz Oberpannonien, offenbar weil der Konsularlegat der Provinz, zu dessen Aufgaben die Rechtsprechung gehörte, infolge des Krieges entweder ausserhalb der Provinz weilte oder durch seine kriegerische

Tätigkeit vollauf in Anspruch genommen war; es kann sich etwa um die Jahre 166 oder 167 handeln, als vielleicht M. Jallius Bassus an der Spitze Oberpannoniens stand (Arch. ep. Mitt. XX S. 29 No. X). Ebenso war auch die leg. III *Italica*, die Sabinianus vielleicht als ihr erster Legat befehligte, erst um die Mitte der sechziger Jahre «*ad Germanicum et Marcomannicum bellum*» von Marc Aurel errichtet worden (Ritterling Legio Sp. 1300); diese Legion wird mit ihrem Legaten, dem Konsular Antistius Adventus leg. Aug. pr. pr. «*at praetenturam Italiae et Alpium*» unterstanden haben (ebenda Sp. 1533). Denn diese Schutzmassregel wird mehrere Jahre hindurch bis etwa 172 (vielleicht freilich unter einem anderen Oberbefehlshaber?) weiterbestanden haben. Ob Sabinianus noch als (gewesener?) Statthalter von Unterpannonien und Befehlshaber der Abteilungen des illyrischen Heeres einer solchen Heeresgruppe eingeordnet worden ist, muss zweifelhaft bleiben; er kann, im Besonderen mit dem Schutze der Hauptstadt betraut, auch selbständig im Gebiet der unmittelbaren Zugänge zu dieser, besonders wohl der via Aemilia-Flaminia, operiert haben.

XIV. Pomponius . . .

Legat im II. Jahrhundert; vielleicht zur Zeit Marc Aurels (?)

In dem kleinen Bruchstück einer für Auxilia des unterpannonischen Heeres von einem unbekannten Kaiser ausgestellten Urkunde CIL III p. 2001 f.) heisst es: [... *et sunt in Pannon(ia) inferior(e) sub Pomponio...*]

Dieses Diplom XC ist nach dem Vorgange Mommsen's bisher allgemein in das III. Jahrhundert zwischen 216 und 247 gesetzt worden. In Wahrheit enthält der Text nichts, was auf so späte Zeit hinweisen würde (Mispoulet Revue Epigraph. N. S. I 1913 p. 281—298) und die Datierung nach *consules suffecti* . . .

a. d. III idus Aug. . . . Aemilio Severo Cantabrino co(n)s(ulibus) weist mit Sicherheit auf erheblich frühere Zeit, jedenfalls das II. Jahrhundert hin; Mispoulet a. O. S. 293 meint um d. J. 173, jedenfalls Marc Aurel's Regierung. Über die Person des Legaten, dessen Beiname unbekannt bleibt, Vermutungen anzustellen, ist müßig.

XX. L. Ulpus Marcellus.

Legat wohl unter Marc Aurel (?), cos. vielleicht am Ende von dessen Regierung (?)

Ein wahrscheinlich aus Aquincum, nicht vom angeblichen Fundort Fünfkirchen stammender (v. Domaszewski, Westd. Zeitschr. XIV 43) Altar nennt ihn als Statthalter: *Virtuti | et | honori | L. Ulpus | Marcellus | leg. Aug. | pr. pr. Pannon(iae) inf(erioris) | v(olunt) s(olvit)*. C. III 3307 = 10,285.

In welchem Verhältnis die Person dieses Statthalters zu dem berühmten Juristen Ulpus Marcellus unter Antoninus Pius und Marc Aurel oder zu dem gleichnamigen in Britannien siegreichen General des Commodus (Prosop. III p. 461 No 556 u. 557) gestanden hat, muss eine offene Frage bleiben. Wenn der letztere in der Tat von dem Juristen zu scheiden, vielleicht dessen Sohn gewesen ist, so liegt es nahe, in diesem jüngeren Ulpus Marcellus, dessen Pränomen freilich sonst nicht feststeht, auch den unterpannonischen Legaten zu erblicken. In diesem Falle müsste er in Pannonien in den siebziger Jahren kommandiert haben, na-

mentlich, wenn er schon zur Zeit der gemeinsamen Regierung des Marcus und Commodus an der Spitze des nur von Konsularen befehligten brittanischen Heeres stand (vgl. C. VII 504), wie dies z. B. von Atkinson, Journal of Rom. Studies XII 68 angenommen wird, etwa seit d. J. 179 ff.¹³ Andererseits erwecken die bei Dio 72, 8, 3-5 geschilderten Charakterzüge und Lebensgewohnheiten des Brittanensiegers Ulpus Marcellus den Eindruck, dass dieser Offizier damals bereits ein Mann in reiferem Alter oder gar in höheren Jahren gewesen sein muss, so dass die Möglichkeit nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen scheint, Jurist und Feldherr seien ein und dieselbe Person gewesen.

Von dieser Identifikation beider Männer wird dann auch der unterpannonische Statthalter L. Ulpus Marcellus nicht ausgeschlossen bleiben dürfen. Dann könnte dieses prätorische Amt noch in die Zeit des Antoninus Pius oder die frühen Jahre des Marc Aurel¹⁴ zu setzen sein. Dass aber der Marcellus, der am 25. December eines unbestimmten Jahres zwischen 149 und 153 Konsul war (Diplom CIL. III p. 883, Suppl p. 1938), den Gentilnamen Ulpus geführt hat, also mit einem der hier besprochenen Männer in Beziehung zu bringen sei, ist durch nichts erwiesen;¹⁵ könnte dies zutreffen, so würde die unterpannonische Statthaltschaft noch in die mittleren Jahre des Antoninus Pius, also etwa nach Pontius Lælianus, jedenfalls vor Jallius Bassus eingereiht werden müssen.

¹³ Aber dies ist keineswegs sicher, der Ausdruck mit dem das Exzept des (Dio 72, 8, 2) Κόμμοδος Μάρκελλον Ούλπιον ἐπ' αὐτοῦς ἐπέμψεν die Sendung des M. erwähnt, scheint eher darauf hinzuweisen, das M. eigens zur Bekämpfung der feindlichen Einfälle in die Provinz abgesandt wurde, nicht schon vorher als Statthalter Britanniens zum Schutze der Provinz ohnehin verpflichtet gewesen wäre.

¹⁴ Dass er auch als Legat zweier Kaiser (Marcus und Verus) LEG. AVG, nicht AVGG hätte bezeichnet werden können, ist im Arch. ep. Mitt. XX S. 25, Anm. 61 dargelegt worden.

¹⁵ Mit welchem Recht von Liebenam (Legaten S. 105), das Konsulat dieses Marcellus, den er kurzer Hand L. Ulpus Marcellus nennt, in das Jahr 158 gesetzt und S. 336 die Statthaltschaft von Unterpannonien in dasselbe Jahr datiert wird, ist völlig unerfindlich

XVI. Ti. Haterius Saturninus.

Legat zur Zeit einer Samtherrschaft, entweder zwischen 161—169 oder 176—180.

Er ist genannt in zwei Inschriften aus Aquincum

C. III 3473: [di]s militaribus | [s]alutaribus | [Ti. Haterius Saturni | nus] leg. Augg. | [pr.] pr. cum | ... atroniano | [f]il(io) trib. mil.

und C. III 3479: Deo invicto | pro salute familie | Ti. Hateri Saturnini | leg. Augg. pr. pr. | Arpocras pater | posuit.

Wohl von einem seiner Freigelassenen, der ihn in die Provinz begleitet hatte, rührt her das Denkmal C. III, 3416:

Danuvio | defluentis | Ti. Aterius Ca[l]linicus v. s.

Bei der Seltenheit des Geschlechtesnamens liegt es nahe, den Statthalter mit einem gleichnamigen Manne zusammenzubringen, der in einer i. J. 140 begonnenen, aber längere Jahrzehnte weitergeführten Liste von Patroni eines Collegiums in Ostia (C. XIV 246) als einer der letzten verzeichnet ist (vgl. Dessau C. XIV p. 482, Prosopogr. II p. 127 No 23).¹⁶ Demnach würde der Statthalter in der zweiten Hälfte oder dem Ende des II Jahrhunderts gelebt haben. Die Ansetzung der Inschrift III 3473 in das III. Jahrhundert (Westd. Ztschr. XIV S. 2) scheint nicht hinreichend begründet.

XVII. Sex. Quintilius Condianus. (??)

Legat um 177/78, cos. 180.

Dio LXXI, 33, 1 ... τὰ Σκυθικὰ αὐτοῦ (d. h. des Kaisers Marcus) ἐδείξθη. . . ; οἱ γὰρ Κυντίλιοι οὐκ ἠδυνήθησαν, καίπερ δύο τε ὄντες καὶ φρόνημα καὶ ἀνδρείαν ἐμπειρίαν τε πολλὴν ἔχοντες, τὸν πόλεμον παῦσαι, καὶ διὰ τοῦτ' ἀναγκάσιος αὐτοὶ οἱ αὐτοκράτορες (d. h. Marcus und Commodus) ἐξεστράτευσαν. Dass mit

¹⁶ Die Datierung seiner Statthalterschaft bei Liebenam S. 334 «um 140» lässt die Samtherrschaft zweier Augusti ausser Acht.

den zwei Quintilii, das bekannte Brüderpaar, die i. J. 151 gemeinsam Konsuln gewesen waren, schwerlich gemeint sein kann, ist schon Arch. ep. Mitt. XX 30 f. dargelegt worden, obwohl die von Dio gerühmte ἀνδρεία und ἐμπειρία auf solche ältere Staatsbeamte hinweisen könnte. Waren aber in der That damals zwei Quintilii die massgebenden Heerführer in Illyricum, so kann nur der jüngere Condianus, nach Dio LXXII, 6, 1 der Sohn des Maximus, in Pannonia inferior Statthalter gewesen sein, während sein Vetter Maximus cos. 172 gleichzeitig das oberpannonische Heer kommandierte. Als die ganze Familie der Quintilii durch Commodus nach dem Sturz des Tarrutenius Paternus i. J. 183 ausgerottet werden sollte, befand Condianus sich in Syrien (Dio LXXII, 6, 1 ff.), wohl sicher in amtlicher Stellung; er kann damals nichts anderes als legatus pr. pr. von Syrien gewesen sein.

XVIII. L. Cornelius Felix Plotianus.

Legat i. J. 185 (?)

Eine in mehreren Exemplaren, ganz oder bruchstückweise erhaltene Inschrift ist an der Donaugrenze bei Dunapentele und Umgebung zutage gekommen:

imp. Caes. M. Aur. [Commodus] Antoninus | Aug. Pius Sarm. Ger. Brit. pont. max. trib. pot. | VI imp. IIII cos. IIII p. p. ripam omnem burgis | a solo extructis item praesidis per lo | ca opportuna ad clandestinos latruncu | lorum transitus oppositis munivit | per L. Cornelium Felicem | Plotianum leg. pr. pr. (Dessau 8913 = Archæol. Ért. 1904, S. 201, 1903, S. 393, sowie die Bruchstücke C. III 3330, 3332, 10,312, 10,313).

Der Name des Legaten ist auf einigen Exemplaren unversehrt, auf anderen mit Fleiss getilgt, z. B. C. III 10,312 und Arch. Ért. 1905, S. 224, wie der eines der «damnatio memoriae» verfallenen Beamten. Auffallen sind auch die nicht zusam-

menstimmenden Daten der kaiserlichen Titulatur: die trib. pot. VI imp. IIII entsprechen dem Jahre 181, während die Bezeichnung als cos. IIII erst seit dem Jahre 183, der Beiname Brittanicus erst seit 184 passend sein würden. Dagegen müsste die in dem Exemplare C. III 3385 genannte trib. potest X zusammen mit cos. IIII — die Ziffer der imperatorischen Begrüssung ist nicht erhalten — auf das Jahr 185 führen.

In einer öffentlichen Bau-Urkunde, deren Wortlaut auf Anordnung des kaiserlichen Statthalters entworfen und ausgeführt sein wird, sind solche Unstimmigkeiten in der Kaisertitulatur, wie sie auf der grossen Mehrzahl der Exemplare erscheinen, in hohem Masse auffällig. Man könnte an die Möglichkeit denken, dass die Zahl der tribunizischen Kaiserjahre irrig von Beginn der Alleinherrschaft des Commodus nach seines Vaters Tode i. J. 180 an gerechnet worden sei, so dass i. J. 185 mit der trib. pot. VI der Beiname Brittanicus, sowie das IIII. Konsulat übereinstimmen würden und nur die Ziffer der imperatorischen Begrüssung (IIII statt VIII) als tatsächlicher Anstoss zurückbleibt. Die Annahme, dass bei korrekter Zählung der trib. pot. Plotianus seit d. J. 181/82 Legat gewesen und die Ausführung der Befestigungsbauten mehrere Jahre in Anspruch genommen hat, ist jedenfalls viel weniger wahrscheinlich, zumal da die Kaiserbeinamen «Pius» und «Brittanicus» nicht vor d. J. 183 bzw. 184 möglich wären. Ganz ungeklärt bleibt die Ungleichmässigkeit in der Behandlung des Statthalternamens auf den verschiedenen gleichlautenden Denkmälern: auch die Exemplare, auf denen dieser Name unversehrt geblieben ist, müssen wenigstens bis zum Tode des Commodus i. J. 192 an den entsprechenden burgi sichtbar angebracht gewesen sein, da die Rasur des Kaisernamens stattgefunden hat; es kann sich also nicht um Stücke gehandelt haben, die wegen eines Fehlers in der

Ausführung verworfen und durch andere ersetzt worden wären.

Derselbe Statthalter erscheint — abgesehen von diesen burgi-Urkunden — noch in einer Grabschrift aus Aquincum C. III 10,507, die von einem ehemaligen Soldaten der unterpannonischen Legion seinen verstorbenen Eltern und Geschwistern gesetzt ist: ... *M. Aur(elius) Clemens (centurio) leg. VI ferral(ae) qui est prob(at)us in leg(ione) II a Cornel(io) Plotiano leg(ato)* ... Eine nähere Bestimmung des Zeitpunktes, zu welchem dieser Mann von dem Statthalter in die leg. II adiutrix eingestellt worden war, ist daraus nicht zu gewinnen.

Während dieser Cornelius Plotianus mit dem unterpannonischen Legaten zur Zeit des Commodus ohne Zweifel identisch ist, scheint das bei einem gleichnamigen Mann einer Inschrift aus Durostorum (Année épigr. 1925 No 109) ausgeschlossen: der Cornelius Plotianus, der nach dieser Inschrift zu Anfang der sechziger Jahre die leg. XI Claudia kommandierte, kann wohl nur der Vater oder ein naher Verwandter des unterpannonischen Legaten gewesen sein.

XIX A.

Die Vermutung Borghesi's, dass in der besprochenen Bau-Urkunde vom J. 185, C. III 3385 der getilgte Statthaltername der eines Sohnes des i. J. 185 gestürzten Perennis gewesen sei, ist nach Auffindung eines unversehrten Exemplars hin-fällig geworden. (s. Dessau 8913).

Immerhin ist die Möglichkeit, dass einer der beiden Söhne des Perennis leg. Aug. pr. pr. Pannoniae inferioris gewesen ist, nicht kurzweg von der Hand zu weisen, weil nach dem Ausdruck bei Herodian I, 9, 1 der praefectus praetorio den Kaiser veranlasst habe, ... τοὺς υἱοὺς αὐτοῦ νενανταῖς ὁδῶν ἐγχερίσαι ... τὴν πρόνοιαν τῶν Ἰλλυρικῶν στρατευμάτων ... Denn unter den illyrischen Heeren werden in

erster Linie nach damaligen Sprachgebrauch die Legionen von Ober- und Unter-Pannonien verstanden werden müssen. (Vgl. Domaszewski bei Heer Philolog. IX Suppl. S. 62, Anm. 145.)

Welcher Statthaltername in der nur handschriftlich erhaltenen Weihinschrift aus Aquincum C. III 3417... *Aug(usto) ceterisque Dis | huiusce loci | V...!!!!!!!* | *Λ!!!!!!! leg. Aug(usti) | pr. pr.* getilgt ist, muss zweifelhaft bleiben; es scheint sich um ein Denkmal des zweiten Jahrhunderts zu handeln.

XX. C. Valerius Pudens.

Legat um 194, cos. spätestens 196.

Seine Verwaltung von Pannonia inferior bezeugen drei von ihm in Aquincum gesetzte Weihdenkmäler.

a) *Dis et genio | provinciae | Pannoniae C. Val(erius) Pude(n)s | leg. Aug. pr. pr.* (C. III 10,396).

b) *Fortunae | huius loci | C. Val. Pudens | leg. Aug. pr. pr.* (C. III 10,399).

c) *Minervae | Victrici | C. Val. Pudens | leg. Aug. pr. pr.* (C. III 10,438).

Ferner wird er als Statthalter genannt in der Inschrift eines von ihm entlassenen Veteranen:

d) *[A]ur(elius) Bazas vet(eranus) [coh. (milliariae)] Hemes(enorum) domo Cl... [m]issus honesta m[ission]e a[us] Val(erio) Pudente c(larissimo) v(iro)...* (Archeol. Értés. 1909, S. 243, No 11.)

Die Zeit wird annähernd dadurch bestimmt, dass derselbe Mann als Legat von Germania inferior zwischen den Jahren 196 und 198 durch die Inschrift C. XIII 8824 bezeugt ist (vgl. Westd. Zeitschr. XIII S 33 No IX). Vor Anfang April 196 muss er also Konsul gewesen sein, womit sein auf das Jahr 210/11 oder 211/12 berechnetes Prokonsulat von Africa C. VIII 11,999, Tertullian ad Scap. 4 (vgl. Prosop. III p. 376, No 122) in Einklang stehen würde. In Pannonia inferior dürfte Pudens in den ersten Jahren

des Severus (schwerlich schon unter Commodus) kommandiert haben.

XXI. Ti. Claudius P. f. Quir. Claudianus.

Legat 196–198, cos. wohl 199. (?)

Er war noch i. J. 195 Legat der leg. V. Macedonica in Dacia (C. III 905), kann also frühestens im Laufe dieses Jahres oder des folgenden die Verwaltung Unterpannoniens übernommen haben. In dieser Stellung ist er durch Meilensteine aus den Jahren 196/97 (C. III 3387) und 198 (C. III 3745, 10,616) bezeugt. Dass er damals *nur* in der unteren Provinz kommandierte und erst mehrere Jahre später, wahrscheinlich *nach* dem Abgang des Fabius Cilo um d. J. 202, Konsularlegat von Pannonia superior geworden ist, wurde bereits Arch. ep. Mitt. XX 1897 S. 37 f näher dargelegt. Da er in Pannonia inferior schon i. J. 199 einen Nachfolger erhalten hatte, wird er wohl in diesem Jahre zum Konsulat gelangt sein, nachdem er etwa drei Jahre lang die Provinz innegehabt hatte, in der er möglicherweise unmittelbarer oder zweiter Nachfolger des Valerius Pudens gewesen war.

XXII. L. Baebius Caecilianus.

Legat 199, cos. ?

Das Jahr seiner Statthalterschaft ist erhalten in der Inschrift des Meilensteines von der Strasse Aquinco-Mursam (C. III 3733), während auf einem zweiten Exemplar (III 3706) eine genaue Zeitangabe nicht überliefert ist. Auch zwei Bauinschriften von Heligtümern in Dunapentele nennen den Baebius Caecilianus als Statthalter zur Zeit des Severus und Caracalla (Dessau 9155, Arch. Értés. 1909 S. 329 No. 1 und 1909 S. 245 No 14) «*sub. Baebio Caeciliano [leg. A]ugg.*» und «*(cur)agente Baeb[io] Caeciliano [leg. Augg. pr. pr.]*», lassen aber ein genaueres Datum als die Jahre zwischen 198 und 209 nicht erkennen.

Caecilianus, dessen Amtsvorgänger noch in 198 tätig war, dürfte etwa bis zu dem Jahre 201 oder 202 in Unterpannonien geblieben sein.

XXIII. L. Cassius Marcellinus.

Legat um 202 oder 203 (?), cos. des.

Er weihte in Aquincum einen Altar mit der Inschrift C. III 10,470.

Urbi Rom(a)e | L. Cassius | Marcelli | nus leg(atus) | Aug(us)ti pr(o) pr(aetore) co(n)s(ul) des(ignatus).

Ein naher Verwandter dieses Statthalters, vielleicht sein Sohn, Cassius Pi[us] Marcellinus, wird in einer ebenfalls aus Aquincum stammenden Inschrift C. III, 13,371 als *latiocl(avius) leg(ionis) II adiut(ricis)* bezeichnet, hat also, einem sehr häufigen Gebrauch gemäss, aller Wahrscheinlichkeit nach unter dem ihm verwandten Statthalter seiner militärischen Dienstpflicht genügt. (Österr. arch. Jahresh. X 1907 S. 309 f.) Da dieser Militärtribun allem Anschein nach nicht verschieden ist von dem Cassius Pius Marcellinus, der bei den Sæcularspielen des Septimius Severus i. J. 204 als *q(uæstor) designatus* erscheint¹⁷ (Eph. ep. VIII p. 292), wird die Zeit seines Kriegsdienstes in die ersten Jahre des III. Jahrhunderts anzusetzen sein. Um dieselbe Zeit muss demnach auch L. Cassius Marcellinus Statthalter von Unterpannonien gewesen sein.

XXIV. Q. Cæcilius Rufinus Crepereianus.

Legat unter Septimius Severus (?) zwischen den Jahren 203 und 209 (?)

Zwei von diesem Mann in Aquincum gestiftete Altäre tragen die Inschriften:

¹⁷ Die Möglichkeit, dass dieser Tribun *die-selbe* Persönlichkeit sei wie der Legat (Dessau zu Inscr. sel. No 3925), hat wenig für sich. Dagegen kann der Tribun vielleicht in dem Statthalter von Phœnice i. J. 213, D. Pius Cassius (C. III 203) wieder erkannt werden.

J(ovi) O(plimo) M(aximo) Q. Caecilius Rufinus Crepereianus co(n)s(ul) leg(atus) Aug(ustorum) pr(o) pr(aetore) v(otum) s(ol-vil) l(ibens) m(erito) (C. III 10,407) und *Junoni Caelesti Q. Caecilius Rufinus Crepereianus co(n)s(ul) leg. Augg. pr. pr. v. s. l. m.* (C. III 10,415).

Wohl sein Bruder ist der Statthalter von Arabia *M. Caecilius Fuscianus Crepereianus* und dessen in derselben Inschrift C III 93 genannte Sohn *M. Caecilius Rufinus* wohl der Neffe des unterpannonischen Legaten. Ist dieser Neffe identisch mit dem *M. Caecilius Rufinus Marianus*, der als *tribunus laticlavus* der leg. IV Flavia in Aquincum den Altar C. III 3463 stiftete, so dürfte er in seiner militärischen Stellung unter seinem Oheim, dem Statthalter Unterpannoniens gedient haben.¹⁸ Die Zeit und Dauer des vorübergehenden Aufenthaltes der IV Flavia in Aquincum (Paulý-Wissowa XII Sp. 1544 f.) lässt sich leider nicht genau bestimmen, da ihre zahlreichen Denkmäler nur allgemein den letzten Jahrzehnten des II. oder den ersten des III. Jahrhunderts zugewiesen werden können. Die Erwähnung des Konsulats in den Inschriften des Crepereianus zeigt, dass er die unterpannonische Statthalterschaft noch als Prätorier angetreten hat und erst während der Dauer dieser Verwaltung zum Konsul ernannt, abwesend von Rom dieses Amt in der Provinz bekleidet hat: ¹⁹ Demnach wird er *vor* der Reorga-

¹⁸ Über die Gewohnheit der Senatorensöhne ihrer obligatorischen kurzen Dienstpflicht unter dem Oberbefehl eines nahen Verwandten oder Bekannten, der an der Spitze einer oder mehrerer Legionen stand, zu genügen vgl. Österr. Arch. Jahresh. X 1907, S. 309, Anm. 18 u. S. 311.

¹⁹ Vgl. Arch. ep. Mitt. XX S. 33, Anm. 83. Dieser Gebrauch lässt sich auch sonst namentlich in der Zeit des Severus nachweisen: z. B. war Q. Anicius Faustus cos. wohl i. J. 198, aber seine Verwaltung Numidiens (leg. III Aug.) erstreckte sich über die Jahre von 197 bis mindestens 200. Und so heissen mehrfach

nisation der pannonischen Provinzen durch Caracalla i. J. 214/15 in Unterpannonien tätig gewesen sein. Als Legat zweier Kaiser bezeichnet, kann er nur in die Zeit des Severus fallen: denn die Jahre der gemeinsamen Regierung Marc Aurel's mit Commodus (176–180) oder gar mit Lucius Verus (161–169) sind im Hinblick auf die anderen unter gleichen Fundumständen entdeckten Altäre wenig wahrscheinlich. Zur Zeit der severischen Dynastie passen auch besser die Weihungen an «Juno Cælestis (III 10,415), wie die an «Hammon» (C. III 3463). Eine genauere Zeitbestimmung innerhalb der Regierung des Severus scheint mit den bisher bekannten Zeugnissen nicht möglich zu sein, mit einiger Wahrscheinlichkeit kann für die Verwaltungstätigkeit des Crepereianus nur der Zeitraum etwa zwischen 203–208 in Betracht kommen.

XXV. C. Julius Sept(imius) Castinus.

Legat etwa zwischen 208 und 212, cos. des.

Mehrere Denkmäler aus Aquincum nennen diesen Statthalter:

a) *Deo Invicto Mitrae C. Jul(ius) Castinus leg(atus) Aug(ustorum) pr(o) pr(aetore)* C. III 3480;

b) *J(ovi) O(ptimo) M(aximo) | pro salute | d(omi)n(or)um Aug(ustorum) et C. Jul(ii) | Castini leg(ati) Aug(ustorum) | pr(o) pr(aetore) eq(uites) sing(ulares) c(uram) a(gente) | Aur(elio) Victorino (centurione) leg(ionis) | II ad(iutricis) admi(nistrante) Aur(elio) Bilo | dec(urione)...* C. III 10,360;²⁰

Statthalter noch als Verwalter einer prätorischen Kaiserprovinz, die sie längere Zeit inne hatten, neben legatus Augusti pro praetore co(n)s(ul) z. B. P. Furius Saturninus in Dacia (C. III 1177) und in Africa D. Fonteius Frontinianus (C. VIII 4599), C. Modius Justus (VIII 2746), M. Valerius Maximianus (VIII 2621), P. Julius Junianus Martilianus (VIII 2392, 2742). vgl. C. VIII 17,869, 17,871.

c) d) e) drei fast gleichlautende Inschriften (C. III 10,471, 10,472, 10,473) enthalten den cursus honorum des Castinus bis zur unterpannonischen Statthalterschaft:

C. Jul(ius) Sept(imius) Castinus co(n)s(ul) desig(natus) leg(atus) Aug(ustorum) pr(o) p(raetore) P(annoniae) i(nferioris) | leg(atus) leg(ionis) I M(inerviae) ex prae(cepto) dom(inorum) n(ost)rorum trium) dux vexil(lationum) IIII | Germ(anicarum)... advers(us) defectores... behandelt u. a. von Domaszewski, Korrbibl. Westd. Ztschr. IX 1890 Sp. 9 f, Rhein. Mus. 1890, S. 203 ff. (vgl. Hohl in Paulys-Wiss. X Sp. 803 ff).

Sein Kommando über die Bonner Legion I Minervia wird nach der Iversheimer Inschrift (C. XIII 7945) um d. J. 205 oder 208 anzusetzen sein und etwa um dieselbe Zeit muss er auch die durch grössere Unruhen hervorgerufene Stellung als Führer über die Vexillationen der vier Rheinlegionen (Hasebrock, Unters. z. Gesch. d. Septimius Severus S. 102 f) inne gehabt haben. Also wird die Verwaltung von Unterpannonien, während der er zum Konsul designiert worden ist, in die letzten Jahre der Regierung des Severus oder den Anfang des Caracalla fallen. Spätestens unter dem letzteren, mit welchem er näher befreundet gewesen sein muss (Dio, LXXVI, 9), ist er Konsul gewesen, denn i. J. 217, noch vor seines Gönners Ermordung war er bereits konsularischer Statthalter der drei Dakien (C. III 7638) aus welcher Stellung er baldigst von Macrinus entfernt wurde (vgl. Dio a. O. Jung, Fasten von Dacien S. 31 f, No 41).

²⁰ Ist vielleicht auch in dem Inschriftbruchstück aus Mursa (einer Weihung an Severus und seine Söhne) C. III 10,269 am Schluss der Name des Julius Castinus herzustellen? dann müssten allerdings die Reste der vorletzten Zeile anders zu lesen und zu ergänzen sein.

B) Die Statthalter Unterpannoniens im III. Jahrhundert seit Caracalla.

Die Verwaltung von Pannonia inferior durch Legaten pratorischen Ranges hat, wie das Beispiel des Julius Castinus (oben No XXV) zeigt, bis in die letzten Jahre des Septimius Severus Bestand gehabt. Aber kurz darauf ist eine Änderung eingetreten, indem statt der Pratorier Männer der höchsten Rangklasse an die Spitze der Provinz gestellt werden. Bedingt ist diese Rangerhöhung dadurch, dass jetzt dauernd zwei Legionen statt der bisherigen einen im Gebiet der Pannonia inferior garnisonieren; zu der leg. II adiutrix in Aquincum trat die leg. I adiutrix in Brigetio (vgl. Ritterling, Legio Sp. 1320 und de leg. X gem. p. 33 f). Letztere Legion noch i. J. 212/13 zum drei Legionenheere Oberpannoniens gehörig (C. III 4452) war durch Caracalla, offenbar bei seinem Aufenthalt in den Donauländern i. J. 214, samt der ganzen Umgebung ihres Standlagers der unteren Provinz zugeteilt worden (vgl. Domaszewski Rhein. Mus. XLV 1890, S. 204 ff, Ritterling, Legio Sp. 1393), ersichtlich in der Absicht, den militärischen Vorrang des grössten Heeres des Reiches auf ein Normalmass zurückzudrücken. (Legio Sp. 1320) Für das vergrösserte und verstärkte Unterpannonien ergab sich aus dieser Neueinteilung mit Notwendigkeit die Verwaltung durch einen Konsular als Statthalter: der erste für uns nachweisbare ist Octavius Suetrius Sabinus, Jahreskonsul d. J. 214.

Bei der überwiegenden Anzahl seiner Amtsnachfolger ist das Jahr, in dem sie zum Konsulat gelangten, nicht mehr bekannt, weil wohl alle suffecti waren und ihre Namen in den uns erhaltenen Konsularfasten nicht erscheinen. Doch kann an ihrer Rangstellung kein Zweifel sein, da ihnen ein Heer von zwei Legionen dauernd unterstand.

Um die Mitte des III. Jahrhunderts, besonders seit den tiefgreifenden Reichs-

reformen des Gallienus wurde die Provinz gleich anderen, gleichgiltig, ob pratorischen oder konsularischen Ranges, den Händen bewährter Offiziere aus dem Ritterstande überantwortet, die ihr Amt, wenigstens zunächst noch, nominal als Stellvertreter des Statthalters «*agens vices praesidis*» ausübten. Nach kurzer Zeit wird dieser Stellvertreter mit dem Rangtitel eines *v(ir) p(erfectissimus)* aber selbst zum «*praeses*».

Dennoch steht am Schluss unserer Liste in den achtziger Jahren des Jahrhunderts nochmals ein Mann senatorischen Standes und sicher höchsten Ranges mit dem alten Amtstitel eines *leg(atus) Aug(usti) pro praetore*.

In den Reichskörper des IV. und V. Jahrhunderts ist die Provinz dann, in mehrere (zwei oder drei) Teile zerlegt, übergegangen 1. Vateria, 2. Pannonia secunda (unter einem consularis), sowie 3. die aus Teilen der alten Pannonia superior und inferior gebildete Savia (unter einem corrector).

XXVI. C. Octavius Appius Suetrius Sabinus.

Legat bis 217, cos. ordinarius 214 (vgl. Mommsen Eph. ep. I p. 130—142. Prosop. II p. 425, No 19).

An Denkmälern aus der Provinz nennen diesen Statthalter:

1. C. III 3428. *Jovi Accioni | [pa]lrio Suetrius | [Sabi]nus leg...*

2. III 3429. *Dis reducibus | patriis | Suetrius Sabinus | leg. Aug. pr. pr. fecit.*

3. III 10,405. *[Her]culi Amph[issen]si patrio[Su]etrius Sa | [b]inus leg. Aug. | [pr. pr. Pann]o[n(iae)] in | f(erioris)].*

4. III 10,491. ... im ... | *Suetrius Sabinus | leg. Aug. pr. pr. | prov. Pann. inf. devotissimus | numini eius.*

Alle vier aus Aquincum.

Auch in seinem fast vollständig erhaltenen cursus honorum aus Aquinum C. X 5398 (vgl. aus Casinum C. X 5178) wird

er als *legato Aug. pr. pr. Pannon. i[n]f(erioris)* bezeichnet. Die Zeit dieser Statthalterschaft ergibt sich aus Dio LXXVIII, 13, nach dessen Bericht Macrinus zur Herrschaft gelangt, zwei Freunde des gemordeten Caracalla, Sabinus und Castinus, die Pannonien, bzw. Dacien verwalteten, unter ehrenvollem Vorwand ihres Amtes enthub. Da Sabinus nach dem Konsulat noch das Amt eines *corrector Italiens* (vielleicht gleichzeitig die *cura alimentorum*?) verwaltet hat (C. X 5398), so kann er frühestens im weiteren Verlaufe des J. 214 oder 215 nach Unterpannonien gekommen sein. Es liegt nahe anzunehmen, dass Sabinus, der schon bei dem Alamannenkriege d. J. 213 den Kaiser als comes begleitete und offenbar als einer seiner treuesten Freunde galt (Dio LXXVIII, 13, 2 *Σαβίνον καὶ τὸν Καστίνον . . . τὴν φιλίαν αὐτῶν τῇν πρὸς τὸν Καράκαλλον φοβηθεὶς . . .*), die von Caracalla in dem Donauebiet beabsichtigten Neuerungen von Anfang an mit durchzuführen beauftragt wurde. Er wird wohl der erste Statthalter konsularischen Ranges in Unterpannonien gewesen sein und der Kaiser hat ihn auch während seiner Abwesenheit im Orient in dieser Stellung belassen, weil er die wichtige Provinz unter Sabinus in sicherer Hand wusste, ebenso wie die benachbarten dakischen Provinzen, in denen ebenfalls i. J. 214 gewisse Ereignisse sich abgespielt haben werden, unter der Leitung des Julinus Castinus (C. III 7638). Möglicherweise ist also Sabinus mehrere Jahre lang, etwa 214–217, an der Spitze der Provinz geblieben und dazu stimmt, dass er weiterhin wichtige Provinzialstellungen nicht mehr bekleidet zu haben scheint; nur das Prokonsulat von Africa wird er zur Zeit des Severus Alexander erlost haben.

XXVII. Marcius Agrippa.

Legat 217 unmittelbar nach Abberufung des Suetrius Sabinus:

nach Cass. Dio LXXVIII, 13, 2 (Macrinus) *ἀλογότατα Μέροϊόν τε Ἀγρίππαν*

πρότερον μὲν εἰς Παννονίαν εἶτ' ἐς Δακίαν ἡγεμονεύσοντα ἐπεμφεν. Dass es sich dabei um die unterpannonische Provinz handelte, lehrt die unmittelbar vorher berichtete Absetzung seines Vorgängers. Agrippa kann nur ganz kurze Zeit in der Provinz geblieben sein, da der Kaiser ihm alsbald die Verwaltung von Dacia übertrug (Dio ebda 13, 3 *τὸν τε οὖν Ἀγρίππαν ἐς τὴν Δακίαν . . . ἔστειλεν.* Er ist identisch mit dem ehemaligen Ritter und von Caracalla unter die Prätorier verstossenen (*ἀπωσθέντα*) gleichnamigen Manne (Dio a. O. 13, 4), der bei Caracalla's Orientfeldzug *classi praeral* (v. Carac. 6. vgl. Domaszewski Rhein. Mus. N. F. LVIII 1903 S. 223 f). Nach dem Zeugnis von Münzen verwaltete er in der letzten Zeit des Macrinus (Pick Wien. Num. Ztschr. XXIII S. 49) auch Moesia inferior und führte anscheinend den Doppelnamen Marcius Claudius Agrippa (Prosop. II 337 u. 165).²¹

XXVIII. Aelius Triccianus.

Legat 217/18.

Nach Dio LXXVIII, 13, 3 (Macrinus) . . . *καὶ Δέκιον Τρικκιανὸν ἐς τὴν Παννονίαν ἔστειλεν . . . 13, 4 τὸν δὲ δὴ Τρικκιανὸν ἔν τε τῷ πλήθει τῷ Παννονικῷ ἐστρατευμένον καὶ θνρωρόν ποτε τοῦ ἀρχοντος ἀντίης γεγονότα καὶ τότε τοῦ Ἀλβανίου στρατοπέδον ἀρχοντα* (= *præf. leg. II Parthicae*).²² Seil Gentilname ΔΕΚΙΟΝ wird bei Dio verderbt²³

²¹ Mit dem untergermanischen Statthalter [Clau]dius Agrippa C. XIII 7798 (7800?) wird man ihn nicht zusammenbringen dürfen, wie Lehner B. Jahbl. 106 S. 106 f vorschlägt und im Corpus Inscr. lat. gebilligt wird: Agrippa hätte sonst während der kurzen Regierung des Macrinus 217 und 218 in nichtweniger als vier konsularischen Kaiserprovinzen als Legat gestanden.

²² Dass er identisch sei mit dem in v. Carac. 6, 7 genannten Legionskommandanten Recianus hat schon Henzen CIL VI p. 792 vermutet.

²³ Die Möglichkeit, dass Triccianus zwei Gentilnamen Aelius und Decius geführt habe,

sein aus AIAION, da auf einem der unter seiner Verwaltung in Pannonien gesetzten Meilensteine (C. III 10,644) die Lesung *cura agente Aelio Tricciano leg. Augg. pr. pr.* trotz nachträglich erfolgter Tilgung gesichert sein soll. Obgleich seine Verwaltung der Provinz nicht von langer Dauer gewesen sein kann, hat Triccianus, wie die seinen Namen enthaltenden Inschriften auf Meilensteinen der Strasse von Aquincum nach Sirmium (C. III 3720, 3724, 3725, 6467 = 10,618, 10,629, 10,635, 10,637, 10,644, 10,647, 14,350³) lehren, den Strassenbau eifrig gefördert. Noch von Macrinus dieses Postens in seiner Heimatprovinz²⁴ enthoben (Dio LXXIX 4,4... *ἐπὶ τοῦ Μαζρόνου τῇν ἄλλως προπεμφθεὶς ἐν Βεθυνία τῇν διαταγὰν ἐποιεῖτο*) und von dessen Nachfolger Elagabalus getötet. (Dio ebd.) Sein Andenken wurde, wie die Tilgung seines Namens auf den pannonischen Meilensteinen beweist, geächtet.

XXIX. Pontius Pontianus.

Legat zur Zeit Caracalla's oder Elagabal's.

Der in dem Rest der Meilensteininschrift C. III 3707... *leg. II ad(iutricis) p(iae) f(fidelis) Antoninianae curam agente Pontio Pontiano leg(ato) Aug(usti) p(ro) p(raetore). Ab Aq(inco) m(ilia) p(assuum) III* genannte Statthalter hat, wie der Beiname der Legion zeigt, unter Caracalla (211—217) oder Elagabalus (218—221) die Provinz verwaltet. Wenn er identisch ist mit dem Tib(erius) Pontius Pontianus, der als *trib(unus) lat(iclavus) leg. II ad(iut-*

die z. B. Groag P. W. IV Sp. 2286 ins Auge fasst, hat wenig Wahrscheinlichkeit: die handschriftliche Überlieferung des Namens bei Dio ist durch leichte Änderung mit der inschriftlichen in Einklang zu bringen und die Führung eines doppelten Gentile ist bei Leuten so niederer Herkunft wie Triccianus durchaus ungewöhnlich.

²⁴ Vielleicht führte er seinen Beinamen von dem Ort Tricciana in der Nähe von Sopiana (Itin. Ant. 267, 7 Wess.), wie von Kubitschek Arch. ep. Mitt. III 162 vermutet wurde.

ricis) p(iae) f(fidelis) dem *Invictus Mithras* den Altar C. III 3481 in Aquincum setzte, wird er gegen Ende des II. Jahrhunderts, unter Commodus oder Septimius Severus, in derselben Provinz, der er später vorstehen sollte, seine Militärzeit geleistet haben. Möglicherweise aber ist der Tribun ein Verwandter (Sohn?) des Statthalters gewesen, dem letzterer des Offizierspatent in der einen der ihm unterstehenden Legionen²⁵ verschafft hatte. Aber mit dem Pontius Proculus Pontianus cos. 238, wie Liebenam S. 341 für möglich hält, wird weder der Tribun noch der Statthalter gleichgesetzt werden dürfen.

XXX. Septimius Flaccus.

Legat wohl unter Elagabalus (?)

In der Inschrift aus Intercisa Arch. Értés. 1910 S. 30.

IMP CAES...

ANONNO Aug...

COH IO AN.. hemesenor

SV SEPTFLACCO...

CVRAÑEIVI...

kann der Name Zeile 4 wohl nur der eines Statthalters gewesen sein, der wegen des Beinamens der Ortsbesatzung von Intercisa zur Zeit (Caracalla's oder) Elagabal's die Provinz verwaltet haben muss. Dann war diese Persönlichkeit (wenn nicht etwa zwischen 212 und 214 amtierend?) konsularischen Ranges, aber aus anderen Zeugnissen bisher nicht bekannt. Stand er etwa in einem Verwandtschaftsverhältnis zu dem L. Septimius Fla... cos. i. J. 183. (?)

XXXI. us Antianus. (?)

Legat wohl III. Jahrh. erste Hälfte, vielleicht zur Zeit Elagabal's. (?)

Jovi optimo m[aximo] Neptuno Serap[idi] pro salute (vi)cto[ria]et per-

²⁵ Doch müsste dann der Legionsbeiname „*Antoniniana*“ auch in III 3481 erwartet werden!

petui'ate. Imp. Caesaris [M]. Aureli!!!!
p(ii) f(felicitis) Aug(usti)...us Antianus [le-
g(atus) eius pr(o) praetore] prov. P(anno-
niae) inferioris]. C. III 3637 gef. in Csiv
 (Csév) zwischen Szántó und Nyerges Uj-
 faulu (= Neudorf).

Der Fundort liegt in dem Grenzgebiet der beiden pannonischen Provinzen zur Zeit der älteren Teilung; später gehörte bekanntlich die ganze Gegend westlich bis über Brigetio hinaus zur unteren Konsularprovinz. Die ausdrückliche Hervorhebung, dass Antianus Statthalter von Unterpannonien sei, könnte zunächst dafür sprechen, dass er noch vor Caracalla die Provinz verwaltet hat. Die Reste des Kaisernamens möchten vielleicht an Commodus, dem als ersten die Beinamen *pius felix* eigneten, denken lassen. Wahrscheinlicher aber hat das Denkmal doch erst dem III. Jahrhundert angehört und es ist vielleicht der Name Elagabals getilgt.

Der Name «Antianus» begegnet, so weit mir bekannt, sonst nicht bei senatorischen Reichsbeamten; könnte in der nur handschriftlich überlieferten Inschrift vielleicht AIVTIANVS verlesen sein statt: AVITIANVS? Beamte dieses Namens giebt es im III. Jahrh. mehrere z. B. Alfenus Avitianus Statthalter in Arabia (Cagnat JGR. III 1371) oder L. Alfenius Avitianus frater Arvalis i. d. J. 228, 231 und 241.

XXXII. P. Cosinius Felix vir clarissimus.
 Legat im III. Jahrhundert (?) unter der Herrschaft zweier Augusti.

Ein Altar aus Aquincum trägt die Inschrift: *Fortunae Reduci Publius Cosinius Felix v(ir) c(larissimus) leg(atus) Aug(ustorum) pr(o) praetore* (C. III 3421) und wird frühestens dem Ende des II., eher wohl der ersten Hälfte des III. Jahrhunderts entstammen. Wenn er mit dem Statthalter in Noricum (C. III 15,208¹) P. Cosinius [Felix?] identisch ist, wie Kubitschek Jahrb. f. Altertkd. N. F. IV

152 vermutete, so kann er erst nach Caracalla's Reform in Unterpannonien Legat gewesen sein; denn die Verwaltung zweier verschiedener Provinzen mit je 1 Legion durch dieselbe Persönlichkeit nacheinander, ist nahezu als ausgeschlossen zu betrachten: sowohl der norische, wie der unterpannonische Statthalter würde nach Erledigung seiner amtlichen Stellung alsbald in die höchste senatorische Rangklasse gelangt sein. Demgemäss müsste Cosinius Felix den Altar in Aquincum bereits als Konsularlegat von Pannonia inferior gesetzt haben, etwa in der ersten Hälfte des III. Jahrhunderts. Welches die zwei Augusti gewesen sind, unter denen er die Verwaltung führte, lässt sich nicht vermuten.

XXXIII. Flavius Marcianus.

Legat unter Severus Alexander.

Nach der Bauinschrift aus Aquincum C. III 10,489 Budap. Régisé. 1904, 165 No 3. Severus Alexander... *balneum a solo territorio leg(ionis) II ad(iutricis) p(iae) f(fidelis) Severianae) fecit curante Fl(avio) Marciano co(n)s(ulare)*. Die Zeit des Statthalter lässt sich danach nicht genauer bestimmen, als zwischen d. J. 222 und 235.

XXXIV. Flavius Aelianus.

Legat 228.

Die Schola der *speculatores* der beiden Legionen Unterpannoniens wurde nach der Inschrift aus Aquincum C. III 3524 wiederhergestellt:

... *dedicante Fl(avio) Aeliano leg(ato) Aug(usti) pr(o) praetore* Kal. Octob(ribus) *Modeslo el Probo co(n)s(ulibus)*, also am 1. Oktober 228.

Derselbe Statthalter war ohne Zweifel²⁶

²⁶ An Pontius Laelianus, der zur Zeit des Pius Statthalter gewesen war, ist bei dem Bruchstück keinesfalls zu denken (wie Liebenam S. 341) schon wegen Zufügung der damals singulären Standesbezeichnung auf der Meilen säule.

genannt auf dem Bruchstücke einer Meilensäule an der Strasse Aquincum-Brigetio, von deren Inschrift nur die letzten vier Zeilen erhalten sind...

... *Aeliano c(larissimo) v(iro) leg(atō) Aug(us'ti) pr(o) pr(aetore) ab Aqu(inco) m(ilia) p(assum) III* (C. III 3747). Gerade zu Alexanders Zeit ist nach Ausweis zahlreicher Meilensteine an den Strassen der Provinz fleissig gebaut worden.

XXXV. Afus Avitus (?)

Statthalter (?) zur Zeit der Philippi.

Der Mann, der *Marti Victoriae Fortunae reduci pro s(alute)* des Kaisers den Altar in Aquincum stiftete (C. III 10,436), kann kaum ein anderer gewesen sein, als ein Beamter, der damals die Stellung des die Provinz Verwaltenden einnahm. Durch die in den getilgten Buchstabenresten noch erkennbaren Kaisernamen des Philippus und seines Sohnes ist die Zeit gegeben. Mit welchem Rechtstitel der Afus Avitus als Provinzialstatthalter bekleidet war, lässt sich aber nicht feststellen. Die Persönlichkeit scheint sonst unbekannt.

XXXVI. T. Clementius Silvinus

vir egregius

a(gens) v(ices) p(raesidis) um d. J. 267.

Altar aus Aquincum mit der Inschrift C. III 10,424:

J(ovi) o(plimo) m(aximo) | et dis deabus | que omnibus | T. Clementius | Silvinus v(ir) e(gregius) | a(gens) v(ices) p(raesidis) s(olvi) l(aetus) l(ibens) m(erito).

Die Zeit dieses Mannes aus dem Ritterstande, der nach dem in der früheren Kaiserzeit geltenden Staatsrecht die Verwaltung der nur Konsularen senatorischen Ranges vorbehaltenen Provinz nur in Stellvertretung führen konnte, wird näher bestimmt durch den von ihm, gemeinsam mit seinem Landsmann *Valerius Marcellinus praef. leg. pro(ector) Aug(ust) n(ostri) a(gens) v(ices) l(egati)*, Kom-

mandeur der leg. II *Adiutrix*, für den Genius des Kaisers Gallienus i. J. 267 geweihten Altar aus Aquincum (C. III 3424), in dessen Inschrift seine amtliche Stellung in gleicher Weise mit *a(gens) v(ices) p(raesidis)* bezeichnet wird. Über seine Person ist weiteres nicht bekannt, als dass er *ex provincia Raelia* gebürtig war.

XXXVII. L. Flavius Aper, v(ir) p(erfectissimus) praeses

dis patriis | conservatoribus | L. Flavius | Aper v. p. | praeses | votum | libens | m. posuit (C. III 15,156 Aquincum).

Der Altar von einem Manne aus dem Ritterstande als Statthalter Unterpannoniens geweiht, wird aus der zweiten Hälfte des III. Jahrhunderts stammen. Die im Corpus zu der Inschrift ausgesprochene Vermutung, dass dieser Mann identisch sei mit dem Aper praefectus praetorio unter Numerian, hat Manches für sich. Dann darf in ihm aber auch der Flavius Aper vir egregius erblickt werden, der unter Gallienus die mobilen Legionen Daciens, V Macedonica und XIII Gemina, die damals in Poetovio standen, kommandierte. (Ritterling P. W. XII 1340; Abramić: Führer durch Poetovio 1925, S. 179 ff.). Trifft diese Identifizierung (so auch Abramić) zu, so wird Flavius Aper unter oder bald nach Gallienus die Verwaltung der Provinz Unterpannonien geführt haben, in den sechziger oder siebziger Jahren.

XXXVIII. M. Aurelius Valentinianus, v(ir) c(larissimus).

Um d. J. 283.

Nach dem Altar aus Aquincum (C. III 3418)

Dis deabusq(ue) | genioque loci | folgen vier völlig unleserliche Zeilen | M. Aur(elius) Valentinianus v(ir) c(larissimus) leg(atus) Aug(usti) p(r(o)) pr(aetore) muss dieser Mann, der i. J. 283 als *p(raeses) p(rovinciae) His(paniae) cil(erioris) leg(atus) Aug(ustorum) pr(o) pr(aetore)* be-

zeichnet wird (C. II 4102, 4103), auch Unterpannonien verwaltet haben. Da die Rangfolge der verschiedenen Provinzen zu dieser Spätzeit uns unbekannt ist, eine feste Regel in der Verwaltung mehrerer aufeinander folgenden Provinzen vielleicht überhaupt sich noch nicht herausgebildet hatte, muss es zweifelhaft bleiben, ob Valentinian *vor* oder *nach* Spanien in Unterpannonien gewesen ist. Wenn damals das Kommando über die beiden Legionen der letzteren Provinz dem Statthalter hohen senatorischen

Ranges bereits entzogen gewesen sein sollte,¹ kann Valentinian immerhin die alte Konsularprovinz Spanien erst nach Pannonien inne gehabt haben. Aus dem Aquincum Altar wird sich über die Person des damals regierenden Kaisers nichts sicheres erkennen lassen; aber die scheinbare Tilgung von vier Zeilen scheint darauf hinzuweisen, dass hier ein oder mehrere Herrscher genannt waren, die später der *damnatio memoriae* anheim fielen.

Wiesbaden.

E. Ritterling.

NEUE SYNKRETISTISCHE BRONZESTATUETTEN IM UNGARISCHEN NATIONALMUSEUM.

(Auszug.)

Die eine der kleinen Bronzen, die Abb. 26. wiedergegebene *Apis*statuette, deren kurze Beschreibung hier folgt, gelangte aus dem Museum zu Szombathely in die römische Sammlung des Ungarischen Nationalmuseums.

Wir haben es hier mit einer im allgemein üblichen Stile angefertigten *Apis*-bronze zu tun, die ein vorzügliches Vorbild verrät. Auf der Stirne befindet sich zwischen den Hörnern ein Loch zur Aufnahme des Symbols von 5 mm Durchmesser. Die Patina zeigt braune Flecken. Die *Apis*statuette ist 92 mm lang und 65 mm hoch.

Eine andere Neuerwerbung des Ungarischen Nationalmuseums bildet eine kleine Bronze Gruppe mit der *Isis*, dem jungen *Horus*, resp. *Harpokrates* und *Sarapis*, Abb. 27 die Darstellung der aus der altägyptischen Mythologie von der griechisch-römischen Welt übernommenen, hier fruchtbaren Boden vorgefundenen Götterfamilie.

Die unten sichtbaren Bruchspuren des schmalen, beiderseits abgerundeten Sockels, auf dem die Gruppe steht, lassen vermuten, dass dieselbe irgend einem Gegenstande als Verzierung diente. Am

meisten für spricht hat die Vermutung, dass dieselbe die obere Zier eines Kammes,² eher jedoch die eines Bronzespiegels bildete. Auch ist es nicht ausgeschlossen, dass das Stück als Verzierung eines feineren Möbelstückes, ev. eines Tripus³ Verwendung fand.

Links steht *Isis* in römischer Gewandung. Über den faltenreichen, langen Chiton trägt sie einen weiten Mantel, dessen von der Schulter herabfallende Zipfel unter den Armen hindurchgezogen, auf der Brust in einen kunstreichen Knoten verschlungen sind, während der Zipfel

¹ Der Aelius Paternianus *v(ir) e(gregius) praef(ectus)* der leg. II *adiutrix* war als Stellvertreter des Legionslegaten (*agens vices legati*) i. J. 284 wohl dem Statthalter der Provinz, mag dieser damals senatorischen oder ritterlichen Standes gewesen sein, untergeordnet (C. III 3469 und sicher war das der Fall i. J. 267 (C. III 3424) und i. J. 269 (dem *praef. leg. I adi. a(gens) v(ices) l(egati)* C. 4289).

² Der Goldkamm des Solokhaer Tumulus. *Revue Archéologique* 1914. Pl. I.

³ Savignoni, *Monumenti Antichi* VII. 277. *Heracles Apotheosis* von einem Bronzetricupus. Ridder, *Cat. des Bronzes trouvés sur l'Acropole d'Athènes*. Paris 1896. Pl. V.

des untern Mantelteiles über dem linken Arme liegt. In der herabhängenden linken Hand trägt sie einen fast mit der Kleidung verschmelzenden, kaum ausnehmbaren Gegenstand. Es scheint, als ob aus einer Scheibe, eher jedoch aus einer Kugel zwei auf Stielen sitzende Köpfe herausragen würden. Ihrem Demetercharakter zufolge hält sie wohl irgend eine Blume, vielleicht Mohnköpfe⁴ in der Hand. Die Hand des im Ellenbogen nach aufwärts gebogenen rechten Armes umfasst ein kleines Stäbchen, dessen oberes Ende Bruchspuren zeigt, es bildete also den Griff irgend eines Gegenstandes, aller Wahrscheinlichkeit nach den des wichtigsten Attributes der Göttin, des Sistrums.

Das Gesicht zeigt, obwohl es äusserst mitgenommen ist, sehr viele Feinheit. Das beiderseits in je eine reiche Flechte zusammengefasste Haar fällt auf den Nacken herab, den Kopf ziert das Diadem der griechisch-römischen Darstellungen: die Sonnenscheibe zwischen Hörnern und dem Halbmond. Gewand und Haarschmuck stimmen vollkommen mit dem der Isis-Tychestatue des Ägyptischen Museums in Berlin überein.⁵

Auf der rechten Seite der Gruppe steht *Sarapis* in der kurzärmeligen Tunica, über die rechte Schulter die Toga geworfen. Auf dem Kopfe trägt er den Modius, in der rechten Hand hält er die Patera. Der linke Arm, dessen Hand wahrscheinlich ein langes lanzenförmiges Scepter hielt, ist abgebrochen.⁶

Zwischen den beiden Göttern steht das Kind Horus, der griechisch-römische *Harpokrates*. Er ist nackt. Der Mantel fällt, in eigenartiger Weise über die Schulter geworfen, teils nach rückwärts geschlagen, teils über dem linken Arme liegend, auf den Baumstrunk herab. Der beiderseits reich gelockte Kopf mit dem

altägyptischen Kinderzöpfchen und dem spitzen Krönchen, neigt sich auf die rechte Schulter, den Zeigefinger der rechten Hand legt er in charakterisierender Weise an die Lippen, während die auf dem Baumstrunk liegende Linke ein Füllhorn und eine Keule hält.

Die Statuette ist 3'8 cm hoch, der Sockel 3'3 cm lang. Sie gelangte durch Kauf in die Archäologische Abteilung des Ungarischen Nationalmuseums. Nach Aussage des Verkäufers soll der Fundort *Várhely*, das Sarmizegetusa Daciens sein.

Ebenfalls käuflich wurde eine weitere, dieser Gruppe angehörige kleine Bronze, eine *Harpokratesstatuette* erworben. (Abb. 28) Der Fundort ist angeblich das im Komitate Békés gelegene *Endréd*. Die Höhe des auf einem kleinen, flachen, quadratischen Sockel stehenden Figürchens ist 4'6 cm. Die Körperhaltung stimmt im allgemeinen mit der des Harpokrates oben besprochener Gruppe überein.

Die im Ungarischen Nationalmuseum befindlichen Harpokratesstatuetten sind aus der vorzüglichen Abhandlung Dr. Edith Hoffmann's bekannt.⁷ Neu bei unserer jetzigen Erwerbung ist die neben dem rechten Fusse befindliche geflügelte Gestalt (der Kopf abgebrochen). Das altägyptische Attribut des Harpokrates war der Sperber, später bei den Griechen die Gans, das Huhn, ev. der Hahn. Die Füße des Tieres bildet ein formloser Strunk. Der dünne Körper lässt auf ein Huhn, resp. auf einen Hahn schliessen.

Die Patina der kleinen, die Götterfamilie darstellenden Bronzegruppe ist von frisch grüner Farbe, während die ebenfalls frischgrüne Patina der letzteren braune Flecken aufweist.

Unsere allerjüngste Neuerwerbung und vom Gesichtspunkte unserer Sammlung das wertvollste Stück ist die Abb. 29 wiedergegebene prächtige Bronze, den

⁴ Roscher, Lexikon II. Band I. Abt. 451.

⁵ J. Leipoldt, Die Religion in der Umwelt des Christentums, Leipzig, 1926, Abb. 31.

⁶ Siehe Leipoldt a. a. O. Abb. 21.

⁷ Harpokrates szobrocskák a N. Múzeumban. Arch. Ért. XXXIV. 221.

auf dem Throne sitzenden *Sarapis* darstellend. Das Figürchen ist — den Thron mitinbegriffen — 9,4 cm hoch, die Höhe des letzteren allein 7,4 cm. Unser Interesse und der Wert dieser neu erworbenen Bronze wird dadurch erhöht, dass unsere Sammlung von diesem *Sarapis*-bronzetypus ein etwas grösseres Exemplar besitzt, das aus *Torda* stammt. (Abb. 30) Der Thron fehlt jedoch bei diesem. Auch unsere neu erworbene *Sarapis*-statuette fand man in Siebenbürgen und zwar nach Aussage des Verkäufers aller Wahrscheinlichkeit nach gleichfalls bei *Torda*.

Den Kopf der auf einem verzierten Throne sitzenden, mit Chiton und Mantel bekleideten Gottheit zierte das *Modius*. Die in Sandalen steckenden Füße (der Linke ein wenig zurückgezogen) ruhen auf einem zur Bildfläche schräg stehenden, verzierten Schemmel. Sowohl die Hand des rechten nach abwärts gestreckten Armes, als die den oberen Teil des Mantels haltende, nach oben gerichtete linke Hand sind abgebrochen. Die ur-

sprünglich wohl feinen Züge des bärtigen, von üppigen Locken umrahmten Gesichtes lässt die starke Patina kaum mehr erkennen. Der Thron steht auf vier flachen Füßen, die auf der Vorder- und Rückseite verziert sind. Den Rand der glatten, oben gegliederten Lehne zierte an beiden Ecken ein palmettenartig geformtes *Akroterion*.⁸

Bezüglich eingehender Charakterisierung des Typus verweisen wir auf den Artikel von *A. Hekler*.⁹

In der kleinen Bronzestatuetten des in würdevoller Haltung auf verziertem Throne sitzenden *Jupiter-Sarapis*, in dieser aus weiter Ferne herüberklingenden Nachahmung, tritt uns auf heimischem Boden zum erstenmal in ganzer Vollkommenheit der viele Jahrhunderte herrschende und überlebende, *Plutarch* zu so grosser Begeisterung hinreissende *Sarapistypus* entgegen, geschaffen von *Bryaxis* in Alexandrien, dem uralten Hauptsitze der *Serapiskultur*.¹⁰

Dr. István Paulovics.

UNVERÖFFENTLICHE PANNONISCHE STEINDENKMÄLER AUS DEM UNGARISCHEN NATIONALMUSEUM.

(II. Reihe.)

(Auszug.)

Aus dem Lapidarium des Ung. Nat. Museums kamen gelegentlich der im vorigen Herbste vorgenommenen Umordnung massenhaft auch solche Steindenkmäler zum Vorschein, von denen zwar hie und da die Rede war, deren Veröffentlichung aber nicht möglich war, da der überfüllte Raum weder die Anfertigung einer Zeichnung, noch eine photographische Aufnahme gestattete. Nachdem diese und andere Denkmäler nun in den Gängen und in der Vorhalle des Nat. Museum Aufstellung gefunden haben

steht der Publikation dieses Materials heute nichts mehr im Wege.

Ende 1868 gelangten die zwei auf beiden Seiten mit Reliefs verzierten Steinplatten in das Museum, die wir unter Abb. 31—34 bringen und in denen wir die Reste einer sogenannten «*ædicula*», einer

⁸ Cat. Gén. d. Ant. Égypt. du Musée du Caire. Grock bronzes. 27,635.

⁹ Antal Hekler, Arch. Ért. 1910, S. 309.

¹⁰ Siehe noch: Ridder, Bronzes Ant. du Louvre II. 1915. 3478.!

in Pannonien verhältnismässig seltenen Grabmalsform zu erkennen haben. [Masse: rechtseitige Wand (Abb. 33 und 34) 171 cm hoch, 73–75 cm breit, 18 cm dick. Höhe des innern Relieffeldes 84 cm. An der Aussenseite beträgt die Höhe des Reliefs (Gladius) 60 cm. Linkseitige Wand: (Abb. 31 und 32) Höhe 171 cm, Breite 74 cm, Dicke 22 cm. Höhe des innern Relieffeldes 84 cm. Die Höhe des Reliefs der Aussenseite (beneficiarius-Abzeichen) beträgt 75 cm. Auch diese Massangaben sprechen für den wohlproportionierten Aufbau der beiden Aediculawände. Material: Harter Kalkstein. Absichtlich möchte ich schon an dieser Stelle betonen, dass die beiden Steinplatten in ihren Massen, Darstellungs- und Dekorationsmotiven eng zusammengehören und jedenfalls als Bestandteile derselben Aedicula aufzufassen sind, was übrigens auch der gemeinsame Fundort (Óbuda) nahelegt. Da wir bisher unter den zahlreichen Aedicula-Fragmenten noch keine derartige Pendant-Stücke feststellen konnten, ist die Tatsache ihrer Zusammengehörigkeit umso erfreulicher. Die Aussenseiten der Wände rahmen je zwei flache Pfeiler mit glatten Schäften und gegliederter Basis ein, ein Schmuck der sich auch auf der frontalen Schmalseite fortsetzt und auch mit der Aussenseite zusammenhängt. Die Pfeiler sind gelungene Beispiele der provinziell vereinfachten Abwandlung der korinthischen Säulen, bzw. Pfeilerform. Leider ist nur der äussere Pfeiler der rechten Wand unversehrt. Die Innenseite der Aedicula-Wände zielt in gerahmtem Felde je ein vertieftes figurales Relief. Drei Seiten dieses Rahmens sind vollkommen glatt, auf der vierten (oben) findet sich ein in den Formen des sogenannten keltischen Barock gehaltener und nur in Noricum, Raetien und Pannonien vorkommender, gewundener Dekorationsstreifen. Der Ursprung dieser Ornamentik ist ungeklärt. Schon der Umstand, dass sie nur in dem Formenschatz der oben genannten Pro-

vinzen vorkommt, berechtigt zu der Annahme, dass wir es hier mit einem Anteil der entachteten keltischen Bevölkerung zu tun haben. Hekler meint, dass wir einen Spättrieb der keltischen Latène-Ornamentik vor uns hätten, während Schober in bestechender Beweisführung die Annahme vertritt, dass hier bloss das Motiv des sogenannten «Volutenpolsters» der römischen Altäre vorliege. In Anbetracht dessen, dass die bei uns häufig vorkommenden und von Hampel «Trompetenmuster» getauften Dekorationsmotive viele Ähnlichkeit mit diesen launenhaft gewundenen Formen zeigen, scheint uns Heklers Ansicht wahrscheinlicher.

Auf der rechtseitigen Aedicula-Wand (Abb. 33) sehen wir eine Frauengestalt, in Vorderansicht, in am Hals etwas ausgeschnittener, unter der Brust gegürteter, bis zu den Knöcheln reichender Tunika; die Rechte fasst ein von der Schulter herabgleitendes Tuch, in der Linken trägt sie einen gefüllten Korb. Auf der linkseitigen Wand findet sich ein Jüngling in ruhiger Haltung, dessen Gewand aus einer um die Hüften gegürteten, knapp bis über die Kniee reichender Ärmeltunika besteht. Der zurückgeschlagene Ärmel der Tunika ergibt über dem rechten Unterarm einen breiten Bausch. In der Rechten trägt er einen Krug, in der linken eine «patera». Die beiden Figuren sind mit auffallender Sorgfalt gearbeitet, auch Farbspuren sind noch zu erkennen.

Die feierliche Haltung, die bei pannonischen Opferszenen gebräuchlichen Gewänder und Ausrüstung (Korb, Krug, patera) deuten alle darauf hin, dass wir es mit den gewöhnlichen, lokal differenzierten pannonischen Opferszenen zu tun haben.

Dass auch auf der Rückwand der Aedicula eine Relieftafel angebracht sein musste, beweist der Abstand des Bildfeldes vom innern Rande der Wände, der die Anbringung einer 24–25 cm dicken Steinplatte zulies. Dieser breite Streifen

war sorgfältig abgeschliffen, um das Aneinanderfügen der Platten zu erleichtern. Wir möchten annehmen, dass hier der Verblichene selbst, entweder allein, oder mit Frau, oder im Kreise der Seinen dargestellt war.

Die an den äussern Seiten zwischen den Pfeilern angebrachten Reliefs stehen meines Wissens nach unter den selbstständigen pannonischen Motiven ohne Beispiel da. An der rechten Seitenwand sehen wir ein naturgetreu gemeisseltes römisches Kurzschwert (Gladius), dessen Griff oben ein Knopf, unten eine starke Parierstange ziert. Die Klinge ist einheitlich breit und hat in der Mitte einen durchlaufenden Grab. Das Schwert endet stumpf, da die Spitze nicht ausgeführt ist. Dass der Steinmetz an der Aussenwand gerade ein Schwert angebracht hat, spricht für einen militärischen Würdenträger. Diese unsere Vermutung wird durch das auf der anderen Seite sichtbare, lanzenspikenähnliche Abzeichen noch verstärkt. Die nächsten Analogien zu dieser seltenen Darstellung finden sich auf dem Weihaltar des T[ert]inius Severus, *beneficiarius* der VIII. Legion aus Vinxthbach (Abb. 35); ein weiteres mit unserem Relief in wesentlichen Zügen übereinstimmendes Beispiel bietet der Grabaltar des Clod(ius) Marianus (*frumentarius leg. VII. geminae*) aus Kronberg. (Abb. 36) Von den übrigen ähnlichen Denkmälern, die E. Ritterling in dem 125. Bande der Bonner Jahrbücher (1919 S. 9—37, Ein Amtsabzeichen der *beneficarii consulares* im Museum zu Wiesbaden) zusammengestellt hat, verdient besonders das mächtige, 91 cm lange, eiserne Abzeichen des Wiesbadener Museums (Abb. 37) besondere Beachtung. Die Verwandtschaft mit unserem Relief ist sofort offensichtlich, nur dass die herzförmige Platte hier zweimal übereinander vorkommt und die augenförmige Öffnung auf der obern angebracht war, während die untere mit durchbrochener Ornamentik verziert war. Unser Relief

stellt zweifelsohne ein Amtsabzeichen dar, wie sie vor allem den zur Kanzlei des Hauptquartiers (*officium consulare*) eingeteilten Beamten zukamen. Während des Aufenthaltes in den Standlagern waren diese besondere Kennzeichen wohl kaum im Gebrauch, wohl aber mögen dieselben bei dienstlichen Entsendungen notwendig gewesen sein, wo sie dann sozusagen als offizielle Legitimation dienten.

Übrig bliebe nun noch die nähere Bestimmung dessen, wem wohl diese Aedicula als letzte Ruhestätte gedient haben mag. Das gleichzeitige Vorkommen des oben besprochenen Abzeichens und des Kurzschwertes besagt nicht allzuviel, da letzteres von jedem Unteroffizier des *officium consulare* getragen wurde. Wir möchten in erster Reihe an einen *beneficiarius* oder *custos armorum* des Leg. II. *adjutrix* denken, doch kann auch jeder beliebige andere Unteroffizier in Betracht kommen.

Bei dieser Gelegenheit bringen wir noch eine Aediculawand, die Hekler 1913 in Dunapentele ausgegraben hatte. (Abb. 38) Das entzweigebrochene und oben, sowie links unten stark beschädigte Stück folgt in seinem ganzen Aufbau dem Schema der bisher aus Dunapentele bekannten Aedicula-Wände. Die Wand ist von zwei Pfeilern eingerahmt, zwischen denen aus zweihenkeligen, gerippten Prunkgefässen dickstilige Epheuranken herauswachsen, die mit ihren Seitentrieben die Fläche bis an den obern Rand ausfüllen. Die Rückseite der Wand ist glatt und ohne Schmuck. Diese Aediculawand stimmt in ihren Schmuckmotiven, in den Massen und im Material vollkommen mit der Grabkapellenwand überein, die Hampel seinerzeit publiziert hatte (Arch. Ért. XXVI. 252. 1. Abb. 21), die somit mit ihrer nach Aussen gekehrten Zierseite die linke Seite der Aedicula gebildet haben muss, während unsere an der rechten Seite gestanden sein wird. (Vgl. hiezu die folgenden Massangaben:

Die Höhe der von Hampel publizierten Wand beträgt 165 cm, Breite 61 cm, Dicke 20 cm, die Höhe unserer Wand $125 + 40 = 165$ cm, Breite 62 cm, Dicke 19 cm. Das Material ist in beiden Fällen harter Kalkstein.) Hiemit steigt die Zahl der Aediculawände aus Intercisa auf zehn, die der zusammengehörigen Gegenstücke auf zwei.

Das vierte Denkmal, auf das ich bei dieser Gelegenheit noch eingehen möchte, ist eine skulptierte Platte aus Óbuda (Abb. 39), die sich gleichfalls seit 1868 im Nationalmuseum befindet, bisher aber noch nicht veröffentlicht worden ist. (Material: Kalkstein, Höhe 60 cm, Breite 58 cm, Dicke 11 cm.) Diese Platte ist abgesehen von kleinen Beschädigungen fast ganz unversehrt; zwar wurde der später gefundene Aesculapiuskopf erst nachher aufgesetzt, doch zeigt nur ein dünner Streifen, dass diese Steintafel ursprünglich ohne Kopf in das Nationalmuseum gelangt ist. Dieses Denkmal gehört seinem Gegenstande nach zu den pannonischen Votivtafeln. Der Rahmen ist an drei Seiten glatt, nur an der obern Seite findet sich die schon erwähnte im Stile des sogenannten keltischen Barock gehaltene Zierleiste. Im Bildfelde steht rechts Aesculapius in ganzer Figur. Der Oberkörper unbekleidet, nur Haar und Schulter deckt ein Mantel, der bis zu den Knien herabreicht. Mit der linken

Hand fasst er die von der Schulter herabfallenden Falten, während seine Rechte einen kurzen T-förmigen Stab hielt, um den sich Schlangen winden. Neben ihm steht seine Tochter Hygiea. Ihr Gewand besteht aus einer unter der Brust gegürteten, bis zu den Knöcheln reichenden Ärmeltunika, darüber ist ein Mantel, der gleich dem des Aesculapius die rechte Seite des Oberkörpers unbedeckt lässt, und über die linke Schulter geworfen den Unterkörper bis zur Mitte des Unterschenkels bedeckt. In der linken Hand hält sie eine Schale, um den rechten Arm ringelt sich eine Schlange. Aesculapius sowohl, wie Hygiea zeigen den gewohnten, im Laufe der Jahrhunderte ausgebildeten Typus, in der Hand des provinziellen Steinmetzen selbstverständlich vergrößert. Im Übrigen ist diese Darstellung des Aesculapius (Asclepius, Aescclapius) und der Hygiea (Hygia, Hygea) für Pannonien durchaus nicht neu, wie denn überhaupt dem Gott der Gesundheit und seiner Tochter eine bedeutsame Stellung im römischen Panteon zukommt. Neben den inschriftlichen Denkmälern besitzen wir auch einige rundplastische und Reliefdarstellungen, von denen die Marmorstatuette von Brigetio, die Anton Hekler (Arch. Értésítő XXVIII. S. 339 ff) veröffentlicht hatte, ohne Zweifel die bedeutendste ist.

Zoltán Oroszlán.

PANNONISCH-RÖMISCHE DEKORATIVE STUCCOFRIESE.

(Auszug.)

An der Innendekoration pannonisch-römischer Gebäude kommt das Stucco oft als oberer Abschluss oder abgrenzender Streifen der bemalten Wandfelder vor und es lassen sich daran im Zusammenhang mit den Wandmalereien, die sie zeitlich und örtlich abgrenzen, manche Wandlungen beobachten. Obgleich demnach die Bedeutung der Stuccodekoration

erst in Verbindung mit den Wandmalereien recht zur Geltung kommt, lässt sie sich, da ihre Ausführung sich auf von den Wandmalern unabhängige Werkstätten zurückführen lässt, auch von der Wandmalerei gesondert behandeln. Dem Fundeort nach teilen wir die pannonischen Stuccodekorationen in zwei Gruppen.

I. Die Westpannonische Gruppe.

In *Emona* (Laibach) kommt in der bis zum Jahre 238 n. Chr. reichenden Frühzeit als Umrahmung der Wandmalereien zumeist der einfache Streifen vor, der als oberer Abschluss oder Fries aus mit dem Eierstab oder der Perlenschnur zusammengesetzt wird. Dieselben Motive finden sich auch in der constantinischen Zeit, als die zu Maximius Zeiten abgebrannte Stadt neu gebaut wurde, nur mit dem Unterschiede, dass das Wandgemälde über dem oberen Abschluss noch weiter geführt wird. In *Poetovio* (Pettau) finden wir den Eierstab, auch Reihen von Delphinen, durch Palmetten von einander getrennt. Die Exemplare von *Savaria* (Szombathely) sind verhältnismässig schmal (6—12 cm hoch) und zu den früheren Motiven kommt unter dem Eierstab eine metopenartige Gliederung vor. Die Stuccoreliefs des *Museum Vindobonense* sind alle oberflächlich ausgeführt, oft nur eingritzelt und stammen mit Ausnahme eines einzigen Stückes, das in der Ausführung mit dem friesartigen Wandgemälde Thetis bei Hephaistos darstellend (das nach Abramič's Feststellung an das Ende des I. oder zu Anfang des II. Jahrhunderts n. Chr. gehört), gleichzeitig zusein scheint, alle aus dem IV. Jahrhundert n. Chr. Die metopenartige Gliederung kommt auch an einem Stuccofries des Landhauses Nr. I. der römischen Ansiedelung bei *Bálacza* vor, der ebenfalls auf die Wende des I. u. II. Jahrhundert gesetzt werden kann, während die späteren wohl aus dem IV. Jahrhundert stammenden Reliefs in der Composition nachlässig, in der Ausführung roh sind.

II. Die Donauländische Gruppe. In *Carnuntum* sind die Motive sehr verschieden: Tierreihen, einander zuschreitende Elefanten, durch Palmenfächer, Tritone durch Rohr (?), Tauben durch Gebüsch getrennt; auf einander losspringende wilde Tiere, Blumen, Bukranien, architektonische Stücke u. s. w. Für das Denkmalmaterial aus *Brigetio* (Ószöny)

ist das an Abb. 40 dargestellte Exemplar mit dem vorspringenden Oberrand, das nicht an Ort und Stelle verfertigt, sondern besonders aufgeratzt worden war und auf grober Kalk- und Mörtelmischung eine feine Gypsschicht trägt, besonders charakteristisch; der Oberteil des Frieses besteht aus einer Eichengirlande mit herabhängenden Eicheln; darunter Taubenpaare, durch zweihenkelige Vasen getrennt, darunter eine verdorbene Perlenschnur. Das an Abb. 41 dargestellte Exemplar ist jünger und zeigt mit dem «Keilschnitt» der spätrömischen Bronzdekoration verwandte Züge. — *Aquincum* ist in ganz Pannonien an Stuccodenkmälern am reichsten. Es haben sich mit Blättern und Trauben verzierte Pfeilerköpfe erhalten (Abb. 42), die die Innenwand der Wohnräume zierten, auch haben sich Reste der Plafonddekoration erhalten, zumeist feingeschwungene Ranken mit Blättern und Blüten; die dunkle Farbe der Malerei lässt die weisse Farbe des Reliefs besonders zur Geltung kommen.

Die Wandmalereien erhalten manchmal einen Rahmen von Muscheln, die in Stucco eingestellt sind, ein Verfahren, das überhaupt selten, bei uns nur in *Aquincum* vorkommt. Abb. 43 zeigt zwei zusammengehörige Stücke, aus dem Museum zu *Aquincum* und unserem Nationalmuseum. Dieses Stuccofries mit dem ausladenden Oberrand war, wie die übrigen derartigen Exemplare, in einer besonderen Stuccowerkstatt verfertigt und an die Wand genagelt. Die Dekoration zeigt hauptsächlich Ranken und Akanthusblätter, im schmalen unteren Feld ein nach l. laufenden Wildschwein. Dass zur Herstellung der einzelnen Motive Tonmodelle dienten, und nicht wie sonst allgemein angenommen wurde, Holzmodelle, lässt sich an diesem Exemplar von *Aquincum* mit Sicherheit nachweisen. Die vollkommen übereinstimmenden Tonmodelle der Wildschweindekoration haben sich unter den Funden der Töpferei

von Aquincum gefunden, die überdies viel zu gross sind, als dass sie zu den Terra Sigillata Gefässen hätten verwendet werden können. Die Töpferei von Aquincum lieferte wohl den Stuccowerkstätten die nötigen Tonmodelle. Ähnliche Motive sind auch in anderen, weiter abgelegenen Häusern von Aquincum gefunden worden, ein Umstand, der auf die Bedeutung dieser Stuccowerkstätten und auf die Beliebtheit ihrer Erzeugnisse hinweist. Die Werkstatt, in welcher dieses Exemplar (Abb. 43) gefertigt wurde, arbeitete seit der zweiten Hälfte des II. Jahrhunderts. (Ähnliche Motive s. Abb. 44—46) Für die andere Werkstatt von Aquincum, die seit der ersten Hälfte des III. Jahrhunderts in Betrieb gewesen war, ist das an Abb. 47 sichtbare Stück, an dessen Zeichnungen eine Rückkehr zu klassischen Motiven sich bemerkbar macht, besonders charakteristisch (auch Abb. 48). Eine neue Geschmacksrichtung lässt sich am Fries Abb. 49 a) beobachten der frühestens an die Wende des III. und IV. Jahrhunderts gesetzt werden kann. Das einzige klassische Element daran ist die Perlenschnur am oberen Rand; die rohe Modellierung der Friesgestalt, die Ausfüllung der zwischen den Dekorationsmotiven leer gebliebenen Teile zeigen schon den Verfall an. Die an Abb. 49 b) sichtbaren negativen Abdrücke dieser Dekorationsmotive wurden, als der Fries der Ausbesserung bedurfte, von den gut erhaltenen Teilen gewonnen um die abgebrochelten Teile zu ersetzen. Derselben Werkstatt und Zeit sind wohl Abb. 50 u. 51 auch zuzuschreiben. Die klassischen Formen, das Akanthusblatt, das lesbische Kyma sind kaum mehr zu erkennen, der Eierstab ist verroht, der gedrehte Strick, die liegende ~ Form und die Punkte sind vorherrschend. Abb. 52 ist der Vertreter einer besonderen Gruppe aus dem IV. Jahrhundert. Die eingeritzten Blätternachbildungen, laufenden Tiere und die verflachte Rankenornamentik zeigen den

Verfall der an Abb. 43 dargestellten Motive.

Die Ausgrabungen Prof. Heklers zu *Intercisa* haben bedeutende Stuccofriese zu Tage gefördert. In dem unter dem Eierstab befindlichen Mittelfeld reihen sich abgeschlossene, ziegelförmige Felder aneinander, mit laufenden Stieren (Abb. 54) und Delphinen. Auch die metopenartige Anordnung kommt vor mit musizierenden Sirenen (Abb. 53); an Abb. 55 sollten wohl Lotosblumen gemeint sein. Der Münzfund weist auf einen Zeitraum von Alexander Severus bis Valentinianus I. Auch den Grabungen von Dr. Z. Oroszlán haben wir einen bedeutenden Stuccofund zu verdanken (Abb. 56). In den aneinander gereihten 10×6 cm grossen Feldern sind je in zwei Medaillons Blättermotive angebracht, dann in ähnlichen Feldern an beiden Seiten einer Amphora sitzende Hunde, danach Felder mit reisenden Tieren, schliesslich Felder mit Sirenen. Auf Grund der übereinstimmenden Sirenendekoration, die sich an zwei verschiedenen Gebäuden vorfand, liess sich auch die Übereinstimmung der Entstehungszeit dieser Gebäude feststellen. Auch im Kastell von *Öcsény* haben sich Reste an dem IV. Jahrhundert mit Eierstab und Strichornamentik gefunden.

*

Die Eigenart der I. Gruppe besteht in der geringen Höhe des Frieses und der klassischen architektonischen Motive, die in ihrer ursprünglichen Reinheit streng erhalten werden. In den westlichen Teilen Pannoniens, die durch ihre Nähe zu Italien und durch die engen Kulturbeziehungen mit ihr auch in der Wandmalerei sich an die pompejanischen Stile hält, hat sich im I. und II. Jahrhundert auch der von dem Stuccofriese gebildete Rahmen in dem Geiste entwickelt, der mit den Wandmalereien in Einklang gebracht werden konnte. So finden wir überall, wo die pompejanischen Stile Wurzel schlagen, die nämliche Dekorationsmotive, abgesehen von den Fällen,

wo das Stucco von der Wandmalerei sich unabhängig macht und ihre eigenen Wege geht. In der westpannonischen Kunst ist jedoch das Stucco immer der Wandmalerei untergeordnet und entbehrt der Grosszügigkeit. Auch in den späteren Jahrhunderten zeigt das Stucco keinen Aufschwung und nur die am äussersten Posten Westpannoniens, in der römischen Ansiedlung bei Balácsa gefundenen wohl schon unter dem Einfluss der Donauländischen Kultur entstandenen Friese bilden davon eine Ausnahme.

Auf die Entwicklung der II. Gruppe war die Kunst der Donaugegend von entscheidendem Einflusse. Die Höhe dieser Friese beträgt 15–40 cm, wird in der Fabrik verfertigt und an die Wand genagelt; der obere Rand ist gewöhnlich ausladend und bildet eine Art Konsol zur Aufstellung kleiner Gegenstände. Das Wandgemälde setzt über dem Fries vielfach fort und so kann eine an figürlichen Darstellungen reiche Einteilung in Felder entstehen, die durch die Vorkragung des Frieses auch oben unter der Decke zur Geltung kommen kann. Auch die Wandmalerei steht in scharfem Gegensatz zur westpannonischen Gruppe, da sie nicht von den pompejanischen Stilen, sondern vom hellenistischen Orient beeinflusst wird, wo die pompejanischen Stile nicht durchdringen konnten, sondern an den Inkrustationsstilen festgehalten wurde. Eine Weiterbildung des ursprünglichen Inkrustationsstiles besteht nur darin, dass die Wandmaler sich nicht streng an die tektonische Nachbildung der Wand halten, sondern die einzelnen Bauglieder willkürlich abwechselnd darstellen und in der Nachahmung des Marmors rein dekorativen Gesichtspunkten huldigen. (Von Pagenstecher als II. Inkrustationsstil benannt.) Dass der hellenistisch-orientalische Wandstil höchst wahrscheinlich aus Klein-Asien, wohl aus Antiochia die Donau entlang nach Pannonien seinen Weg gefunden, ist aus Funden von Aquincum, Intercisa, Carnun-

tum u. s. w. ersichtlich. Die grosse Verbreitung des sogenannten II. Inkrustationsstiles in den östlichen Teilen des römischen Kaiserreichs gibt die Erklärung dafür, dass die Wandmalereien von Aquincum mit denen von Priene, Thera, Palermo, Solunto übereinstimmende Stücke zeigen, dass in Intercisa Nachahmungen der Ziegelimitation der Häuser von Fayum und in Brigetio und Aquincum den figürlichen Darstellungen der Mittelfelder der Wände zu Elensis ähnliche Bilder sich vorfinden. Auch ist es für die Kunstrichtung des Orients bezeichnend, dass über dem Mittelfeld im Fries oft Szenen oder, wenn der Streifen schmaler, Guirlanden dargestellt werden (z. B. in Delos, Pergamon, Priene, Südrussland), das Mittelfeld dagegen, mit Ausnahme von Delos, sich mit einer einfachen Umrahmung (Eierstab, Zahnschnitt, Konsolfries u. s. w.) begnügt.

An den Donauländischen Exemplaren von Pannonien sehen wir als interessante Abweichung von den hellenistischen Vorbildern, dass der Stuccofries auch den Streifen mit Wandmalereien, der sich über dem Mittelfeld entlang zieht, wiedergeben will und nur auf diese Art findet sich die Erklärung für die oft 40 cm breiten Stuccoreliefs in Wohnräumen, die im Allgemeinen nicht übermässig hoch sind (s. die Intercisaner Stücke Abb. 53–56, mit mehreren Reihen untereinander). Hierher gehören auch die Stuccoreliefs, deren schön gegliederte Abteilungen mit ihren dekorativen Motiven zur Umrahmung des Mittelbildes dienen, so z. B. an einem Exemplar aus Brigetio (Leda mit dem Schwan darstellend), an mehreren Stücken aus Carnuntum und Aquincum, an welchem die Darstellung wilder Tiere als eine Abzeichnung der Jagdszenen orientalischer Friesbilder betrachtet werden kann. Die an den Stuccofriesen vorkommenden klassischen Elemente können auf verschiedenen Wegen bis in diese Werkstätten sich verirrt haben; von den hellenistischen Motiven ist es oft nach-

weisbar. (Bibliographie im ungarischen Text) Dass auch die provinziale Geschmacksrichtung an diesen Erzeugnissen, durch die Massenproduktion besonders veranlasst, sich bemerkbar macht, ist wohl selbstverständlich. Lokale Abänderungen zeigen sich beim lesbischen Kyma; bei den Pflanzenmotiven kommt oft statt der Abkürzung eine Weiterentwicklung mit Blüten vor; das Eichenmotiv mit herabhängenden Eicheln an Stelle des Akanthusblattes ist eine pannonische Erfindung u. s. w. Oft macht sich auch der Einfluss anderer Kunstzweige geltend,

z. B. die Nachahmung einzelner Motive der Steinarchitektur; auch die Metallindustrie liefert einzelne Elemente zur Nachahmung.

Auf Grund unserer Stuccodenkmäler ist ein selbständiger Kunstzweig in Pannonien nachweisbar, der in allen grösseren Städten bestand, seine Blüte aber erst in den Donaugegenden entfaltete. Wie weit die Erzeugnisse dieser Kunsttätigkeit sich verbreiteten, und diese Industrie örtlich und zeitlich begränzt war, wird erst aus einem grösseren Denkmalmaterial nachweisbar. *Ludwig Nagy.*

DIE MÜNZE ZUM GEDÄCHTNIS DER KOLONIEGRÜNDUNG ZU SARMIZEGETUSA.

Unter den, die Erfolge der Eroberungskriege der römischen Kaiser verewigenden Münzserien finden wir keine solche, die mit einer so grossen Zahl ihrer abwechslungsreichen Bilder und Allegorien den Kriegeruhm des Kaisers verkündet, als gerade diese, welche zum Gedächtnis der glücklichen Beendigung der Kriege Traians gegen Dacien geprägt wurde. Die meisten Stücke dieser Reihe sind vom fünften Konsulat des Kaisers datiert. Traianus trägt — wie bekannt — in den Jahren 103—112 nach Chr. das zum fünftenmal erneuerte Konsulat.¹

Es gelang uns, wie im folgenden ausgeführt, die Reihe dieser Münzen durch einen solchen Sestertius² des Kaisers zu vermehren, welcher bis jetzt unter den unzähligen Münztypen Traians ohne Kenntnis seiner ursprünglichen Bedeutung erhalten blieb. Dieses Geldstück beschreibt Cohen³ im zweiten Bande seines grossen Werkes über die Münzen

aus der Zeit des römischen Kaisertums S. 73. Nr. 539. (Siehe den ungarischen Text S. 133).

Mit einer gleich irrtümlichen Deutung wird die auf der Rückseite dieser Münze dargestellte Scene in den numismatischen Werken sowohl vor, wie auch nach Cohens Werk beschrieben.

Wenn wir die Scene, die sich auf der Rückseite dieser Münze findet, genau betrachten, bemerken wir, dass die Beschreibung Cohens mit ihr nicht übereinstimmt.⁴

Auf diesem vorzüglichen Exemplar dieses sehr seltenen Geldstückes sehen wir nämlich einen Mann, in einen «cinctus gabinus» gekleidet, beim Ackern. Der Pflug vor dem Manne ist deutlich erkennbar und auch das Joch auf dem Nacken des Stieres ist zu sehen. (Siehe Abb. 59). Mit welchem Ereignis aber diese Scene in Zusammenhange steht, sagt unsere Münze nicht aus, da die Umschrift —

¹ R. Cagnat: Cours d'épigraphie latine. S. unter den Titeln Traians.

² Geldeinheit in Traians Zeiten, heute allgemein unter dem Namen «Grossbronze» bekannt.

³ Siehe den ungarischen Text.

⁴ Dasselbe muss von zwei Contorniaten mit ähnlicher Darstellung gesagt werden. Vergl. Coh. VIII, S. 287, Nr. 101. Caligula (Rv.: Colon conduisant deux boeufs.) u. Coh. VIII, S. 306, Nr. 282. Traianus (Rv.: SPQR Pâtre conduisant deux boeufs à droite.)

wie beim grössten Teil der Münzen aus dieser Zeit — nur den neu bekommenen⁵ rühmenden Titel des Kaisers enthält. Die dargestellte Scene bleibt so unerklärt.

Beim Nachforschen in der Literatur zur Verfügung stehenden Münzenmaterial gelang es mir, eine Münze mit derselben Darstellung und erklärender Umschrift zu finden. Diese ist eine Contorniate, auf deren Rückseite eine ähnliche Scene dargestellt ist. Ihre Beschreibung finden wir in dem die Contorniaten behandelnden Werke Sabatiers.⁶ S. 104. Nr. 6. (S. den ung. Text S. 134 mit Abb. 60.)

Aus der zitierten Stelle Sabatiers geht hervor, dass dieser Reversstyp auch auf den Contorniaten des Kaisers Caligula und Traian auf je einem Exemplar zu finden ist. Aus der erklärenden Umschrift dieser Münzen — «COLONIA DE DVCTA»⁷ — wird uns klar, dass die Scene auf ihrer Rückseite die sacrale Handlung darstellt, welche bei der Gründung⁸ der Colonien vollbracht zu werden pflegte.

Der Verlauf der Zeremonie war der folgende:

Zu allererst wurden in der Gegend der zu gründenden Colonien Auspizien gehalten, durch welche das Gebiet der Colonie geheiligt wurde. Nachher zog der mit dem «cinctus gabinus»⁹ be-

kleidete Stadtgründer (Conditor) — wie M. Portius Cato erzählt — mit dem Pflug, indem ein Paar weisse Rinder¹⁰ und zwar von rechts ein Stier,¹¹ von links eine Kuh eingespannt waren, eine Furche (sulcus primigenius), welche die Linie der die Stadt umgebenden und später zu erbauenden Schanze bezeichnete. Der Pflug wurde immer von links nach rechts geführt (dextratio). An den Stellen, wo man die Tore erbauen wollte, hob man den Pflug auf. Diese Zeremonien sind alten Ursprungs, die Römer übernahmen sie von den Etruscern. Der Sage nach hat schon Romulus auf diese Weise Rom gegründet¹² und dieser Ritus ist auch später im römischen Reich erhalten geblieben.¹³

Nach all dem ist uns klar, dass auf unserer Münze die Scene verewigt ist, wie der Stadtgründer mit seinen Pflugeisen die Grenzen der neuen Colonie bezeichnet.

Es bleibt noch die Frage zu beantworten — und gerade das soll das Ziel unserer Untersuchung bilden — von welcher durch Colonisation gegründeten Colonie Traians im Zusammenhange mit unserer Münze die Rede ist.

Wie schon oben erwähnt, lässt die Angabe der Münze, welche das fünfte Konsulat des Kaisers erwähnt, auf die Jahre 103—112 nach Chr. als die Zeit der Prägung der Münze schliessen. Diese Jahre waren auch die Zeit der glänzendsten Kriegstaten des Kaisers, der dakischen Kriege und auch des Einverleibens Daciens zur römischen Provinz. In

gelegt zog man den von der linken Schulter herabhängenden Teil unter der rechten Achselhöhle auf die Brust und da wurde er gürtelartig herumgewickelt, S. Pauly-Wissowa, R. E.

¹⁰ Vgl. Ovidius, Fasti IV. 825. (S. den ung. Text.)

¹¹ Servius, in Aen. VII, 755. (S. den ung. Text.)

¹² Vgl. Ovidius l. c. IV, 818 ff.

¹³ Vgl. M. Terentius Varro (Reatinus), De lingua latina V, 143. (S. den ung. Text.)

⁵ «OPTIMO PRINCIPI», welchen Titel der Kaiser nach Beendigung des ersten dacischen Krieges vom Senat und dem römischen Volk erhielt.

⁶ J. Sabatier: Description générale des médaillons contorniates. Paris, 1860. (Vgl. T. XVI, Nr. 6.)

⁷ Dieser speziell lateinische Ausdruck ist eine Metonymie, die die Beendigung einer mit Colonisation verbundenen Stadtgründung verkündet. S. auch Thesaurus Linguae Latinae: colonia.

⁸ Vergl. Pauly-Wissowa, R. E.: colonia.

⁹ Bei den religiösen Zeremonien und der Stadtgründung legt der Conditor die Toga nicht wie gewöhnlich an und in diesem Falle heisst sie «cinctus gabinus». Er wurde folgendermassen angelegt: Die Toga über den Kopf

den zwei blutigen Kriegen – wie Eutropius schreibt¹⁴ – wurde das Männergeschlecht der Daken fast ganz zu Grunde gerichtet. Um die neue Provinz zu bevölkern, schickte der Kaiser aus allen Gegenden des Reiches Colonisten (coloni) hierher. Den Rang einer Colonie erhielt jedoch in Dacien unter Traians Regierung nur die gewesene Hauptstadt Decebals Sarmizegetusa,¹⁵ das – wie wir aus der verewigenden Inschrift erfahren – der Kaiser durch deductio neu gegründet hat.

Ihr Name ist von nun an Colonia Ulpia Traiana Augusta Dacica Sarmizegetusa.¹⁶

Diese Várhelyer (Komitat Hunyad) Inschrift (C. I. L. III. 1443), die sich bis auf unsere Zeit erhielt und dieses grosse

Ereignis verkündet, lautet folgendermassen: (Siehe den ungarischen Text S. 137.)

Wie wir aus dieser Inschrift erfahren, hat die sacralen Ceremonien der Coloniegründung in Sarmizegetusa nicht Traian, der Kaiser selber vollzogen, sondern in seiner Abwesenheit sein Bevollmächtigter, D. Terentius Scaurianus,¹⁷ legatus Augusti pro praetore, der erste Statthalter Daciens, wahrscheinlich eben im Jahre 110 nach Chr.¹⁸ Bei der Gründung der neuen Colonie ist die V. makedonische Legion behilflich.

Das bisher Gesagte soll den Beweis führen, dass die hier behandelte Münze des grossen Kaisers zum Gedächtnis der feierlichen Einweihung der neuen Traianischen Colonie geprägt wurde.

Dr. Elemér Jónás.

DER GOLDBIRSCH VON TÁPIÓSZENTMÁRTON.

Die neueren ungarländischen archäologischen Funde sprechen in immermehr überzeugender Weise dafür, dass es eine Zeit gab, da das ungarische Becken –

¹⁴ Eutropius, VIII, 6. (S. den ung. Text.)

¹⁵ Nach der Angabe des am Anfang des III. Jahrhunderts nach Chr. lebenden Rechtsgelehrten Domitius Ulpianus gab Traian zusammen mit Sarmizegetusa in Dacien auch dem auf der linken Donauufer liegenden Zernensium den Rang einer Colonie (Lib. de censibus: Dig. L. 15, 1, 8, 9: «In Dacia Zernensium Colonia a divo Traiano deducta iuris Italici est, Sarmizegetusa quoque eiusdem iuris est, item Napocensis Colonia et Apulensis et Patavisennium vicus, qui a divo Severo ius coloniae impetravit.») Der Name dieses Ortes lautet bei Ptolemæus (III, 8, 12) *Διέρνα*, auf der Tabula Peutingeriana Tierna, auf der Inschrift des C. I. L. III. 1568 Tsierna, welche Benennung im Namen des Flusses Cserna, bei dessen Mündung der Ort lag, erhalten blieb. Aus der oben zitierten Inschrift geht jedoch hervor, dass Tsierna zur Zeit Traianus nur eine «statio» war und erst später, um die Mitte des III. Jahrhunderts nach Chr. (vgl. C. I. L. III. 11,468) die Rechte eines Municipiums gewann. So beruht Ulpianus Angabe, dass die-

diese westliche Wiederholung der russischen Tiefebene im Kleinen – eng dem Verbands der östlichen Nomadenkultur angehörte. Zu einer Zeit, da Rom sich noch nicht mit dem Gedanken trug, die

ser Ort eine Colonie gewesen, aller Wahrscheinlichkeit nach auf einem Irrtum. Auch haben wir dafür keine Angaben, dass sich in Tsierna Militär aufhielt. Die Tabula Peutingeriana, welche die Colonien durch ein besonderes Zeichen (zweitürmiges Schloss) kenntlich macht, weiss nichts davon, dass Tsierna eine Colonie war. So fällt die Möglichkeit ohne weiteres fort, dass sich die hier behandelte Münze Traians auf diesen Ort beziehen lässt.

¹⁶ Unter Traians Regierung kommt in den Inschriften nur Colonia Ulpia Traiana Augusta Dacica vor (vgl. C. I. L. III. 1100, 1323, 1443, 1572), doch tritt später allmählich der dacische Name der Stadt, Sarmizegetusa in den Vordergrund. Diesen finden wir in den Zeiten nach Traians Regierung immer ausgeschrieben, oft kommt nur er vor.

¹⁷ Vergl. Prosopographia Imperii Romani III, S. 303.

¹⁸ S. C. I. L. III, Diploma militaris XXV.

im Norden gelegenen, unbekannten Gebiete an sich zu reissen, sondern mit der Unterjochung der benachbarten Völker vollauf beschäftigt war, tauchte in Ungarn neben der Hallstätter und der La Tène-Kultur, die Kultur der östlichen, in Wagen wohnenden Nomaden auf mit ihrer eigenartigen Kleinplastik, mit ihren Kulturen, ihren Gebräuchen und bürgerte eine von den städtischen Kulturen des Südens sich ganz wesentlich unterscheidende Welt auf diesem Gebiete ein. Die Geschichtsschreiber der südlichen Hochkulturen sagen so ziemlich gar nichts über die Umstände des Erscheinens dieser östlichen Nomadenkultur. Noch weniger kann man es von den klassischen Historikern erwarten, dass sie von dem Inhalt der primitiveren Civilisation dieser «Barbaren», von dem Wesen der Nomadenkultur auch nur ein annähernd treues Bild geben. Die ersten Zeilen des Prometheus von Aischylos: «Angelangt sind wir am Rande der Erde, auf ungangbaren Wegen, im Lande der Skythen», bezeichnen ungewollt die Schwierigkeit für das Verstehen der Nomadenkultur. Es ist selbstverständlich, dass hier neben der Geschichte auch noch jenen Wissenschaften das Wort gebührt, die sich mit der Prüfung der unmittelbaren oder vermittelten *Hin'erlassenschaft* dieser Barbaren befassen, d. h. der Sprachforschung, Volks- und Altertumskunde.

Eben der Tápiószentmártoner skythische Fürstenschatz, mit dem ich mich im Nachstehenden befassen will, ist ein Beispiel dafür, dass ein archäologischer Fund auch «ein Stück Geschichte» sein kann. Sein Vorkommen in Ungarn, sein Zusammenhang mit Sibirien bedeuten einen unschätzbaren philologischen Wert, die erstrangige Stilisierung und die hervorragende technische Ausführung sichern ihm vom künstlerischen Standpunkte unter allen Funden auf den historischen Barbarengelieten unseres Kontinentes den ersten Platz.

Die Fundumstände sind in Kürze die

Folgenden. Im Verlaufe der von Seiten des Ungarischen Nationalmuseums unter Leitung der Herren Dr. Jenő Hillebrand und Lajos Bella in der Gemarkung von Tápiószentmárton im Herbst 1923 auf der Besetzung des Herrn Aladár Blaskovich vorgenommenen Ausgrabung, gelangte ein länglicher Hügel zur Untersuchung, in dem sich prähistorische Funde vermuten liessen. Hier stiess man in einer Tiefe von 1,20 m auf eine Herdstelle, an deren Rand in zusammengebo- genem Zustande die aus einer starken Elektronplatte getriebene Hirschgestalt lag. Neben der Feuerstelle fand man noch das Bruchstück einer Goldnadel mit konischem Kopfe. Wie der Bericht- erstatter, Herr Lajos Bella feststellte (Arethuse, Fasc. 9, 1925 Oktober, S. 140 ff.), hat man es hier mit geraubten und versteckten Gegenständen zu tun. Die im darauffolgenden Jahre vorge- nommene Durchforschung der Umgebung des Fundortes förderte keine weiteren Stücke zu diesem prächtigen Funde ans Tageslicht. Dennoch ist es sehr wahr- scheinlich, dass das barbarische Fürsten- grab, dem diese Hirschgestalt entstammt, irgendwo in dieser Gegend lag, denn gerade hier wurden bisher die bedeu- tendsten skythischen Denkmäler gefun- den. Gelegentlich von Seiten des Un- garischen Nationalmuseums vorgenom- menen Ausgrabungen in der Umgebung des in der Nähe gelegenen Jászalsószent- györgy entdeckte man fürstliche Kur- gane aus der Sarmatenzeit, die jedoch bereits ausgeraubt waren (Arch. Ért. 1901, S. 120 ff.); neben Gyöngyös hin- gegen stiess man auf reiche, aus einem skythischen Wagenbegräbnisse herrüh- rende Funde. (Arch. Ért. 1908, S. 37 ff.)

Die Abb. T. II, 2—3 zeigen das Stück in $\frac{2}{3}$ natürlicher Grösse im Zustande der Auffindung; dasselbe war vorne am Halse und ein wenig diagonal längs des Kör- pers zusammengebogen. Am meisten litt der Hals, welcher an der Bugstelle nach dem Geradestrecken durch ein auf der

Rückseite aufgelötetes Plättchen verstärkt werden musste. Letzteres lässt sich auf der Taf. II, Nr. 1 in $\frac{2}{3}$ Grösse abgebildeten Rückseite deutlich erkennen. Taf. I zeigt das Bild des geglätteten Stückes in natürlicher Grösse. Die chemische Analyse des starken Elektronbleches nahm Dr. Viktor Zsiyny, Direktor-Custos am ungarischen Nationalmuseum vor: Ag 51.17, Au 46.98, Cu 1.63, Fe 0.03. Die Treibtechnik ist Taf. II, Nr. 2 besonders gut ausnehmbar. Die S-förmigen Geweihsprossen und die in Spiralen endenden Schnurverzierungen des Schenkels sind von rückwärts mittels eines spitzigen Stichtels hergestellt. Ausserdem fanden bei Anfertigung der reliefartigen Körperform noch verschieden geformte Werkzeuge Verwendung. Auge und Ohr bestehen aus eigens darauf aufmontierten Zellen. Ersteres wurde durch einen, letzteres durch zwei Metallfaden an die Form befestigt. Am besten lässt sich die technische Ausführung hiervon Taf. II, Abb. 1 u. 3 ausnehmen. Bei der Abbildung auf Taf. I fehlt bei der Augzelle der diese festhaltende Metallfaden, ebenso der zweite bei der das Ohr darstellenden Zelle. Diese wurden bei Anfertigung der galvanoplastischen Kopie zerstört. Die farbige Einlage der Zellen fehlte bereits.

Kleine, auf der Rückseite angelötete Ösen dienten zum Aufnähen der Hirschgestalt (s. Taf. II, 1) und zwar stehen die Ösen a—d in der Längsrichtung, e—f der Quere nach. Wie aus der verschiedenen Stellung der Ösen hervorgeht, geschah die Befestigung nicht mittels Durchziehens einer Schnur durch die benachbarte, resp. gegenüberliegende Öse, sondern es wurde jede Öse für sich separat auf der Unterlage festgemacht.

Den Gegenstand der Darstellung bildet eine Hirschgestalt, deren Geweih auf den Rücken gebogen aufliegt und deren Füsse unter den Körper gezogen sind. Das stark stilisierte Geweih besteht aus zwei vorgestreckten und vier S-förmigen

Sprossen, sowie einer breiteren, zweifach zurückgebogenen Sprosse. *Hinter* dem eingedrehten oberen Ende der vier S-förmigen Sprossen nimmt gänzlich anorganisch je ein halbkugelförmiger Buckel Platz. Die nach vorwärts gerichteten Geweihenden verbindet ein grösserer, runder, gekerbter Buckel organisch mit dem rückwärtigen Teil. Ein länglicher Buckel ist auch zwischen dem Geweihe und der Augenbraue angebracht. Die einzelnen Geweihsprossen betont eine kraftvolle, mittels Punzierung hergestellte Linie, zu der sich bei der letzten doppelten Sprosse noch eine schnurartige Fassung gesellt.

Punziert ist auch der Rand des vorderen Schenkels, sowie der vorne am Halse. Dieselbe Technik zeigt die Ausführung der Mittellinie der dreifachen Augenbraue, der Rand des Maules und die den hinteren Schenkel betonende grossartige Spirale. Schnurartig ist der Rand an der Unterseite des Halses, an den Füssen, den Geweihsprossen, an dem oberen und unteren Augenbrauenbogen, sowie am Schwanz. Die Darstellung des Körpers selbst kann nicht als naturalistisch angesprochen werden. Im Vergleiche zu dem kraftvoll modellierten Hinterschenkel ist der Körper kraftlos, die Füsse plump und überaus kurz. Der aus zwei, zu einander schräg stehenden Flächen gebildete Hals ist zusammen mit dem Kopfe beinahe ebenso lang wie der Körper selbst. Das glatte, die beiden nach vorne gerichteten Geweihsprossen stützende Stäbchen stört keineswegs die Harmonie des in barbarischem Geschmacke hergestellten Zierstückes. Nicht der Natur ist das Vorbild dazu entnommen, hier handelt es sich vielmehr um ein traditionelles *Motiv*, ausgehend von einer uralten Tierdarstellung, das in der naiv zeichnenden, unbewusst jedoch ausserordentlich komplizierte künstlerische Effekte erzielenden Kleinplastik der historischen Nomadenvölker zu dieser klassischen Stufe

in der Entwicklung des barbarischen Schönheitsideals anlangte.

Das durch den Tápiószentmártoner Hirsch vertretene Motiv der Nomadenkunst spielt wie bekannt in den Altertumsfunden Russlands und Sibiriens eine grosse Rolle.¹ Diese Produkte lassen sich in zwei Gruppen einteilen: in solche, die im europäischen Russland gefunden und in verschiedener Grösse aus Goldblech durch Pressen oder Treiben hergestellt wurden; die sibirischen sind meines Wissens ausschliesslich aus Bronze in der traditionellen Bronzeusstechnik der Altaigegend verfertigt und erreichen hinsichtlich Grösse nicht die russischen Exemplare. Ein wesentlicher Unterschied besteht auch darin, dass die Darstellungen der sibirischen Bronzestücke eher naturalistisch, die aus Russland dagegen stilistischer entwickelter sind.

Der Tápiószentmártoner Hirsch unterscheidet sich von seinen zahlreichen russischen Verwandten auch hinsichtlich Grösse. Isolierte Exemplare von ähnlicher Dimension sind nur zwei aus Russland bekannt. Das eine stammt aus dem von Weselowskij aufgeschlossenen Kostromskaiaer Kurgan in der Kubangegend. (Minns, *Scythians and Greeks*, S. 224 ff.) Das in natürlicher Grösse aufgenommene Bild dieses Hirschen teile ich mit Erlaubnis des Herrn Prof. Árpád Buday aus dem Photographiennachlass von Béla Posta auf Taf. III mit. Die Befestigungsart ist die gleiche wie bei dem Tápiószentmártoner Hirsch, jedoch mit dem

Unterschiede, dass hier diesem Zwecke vier Ringe dienen (an den Stellen a—d). Auge und Ohr bestanden auch hier aus auf der Unterlage durch einen dünnen Draht festgehaltenen Zellen. Dieses Detail ist Taf. IV gut ausnehmbar. Die zweite Hirschgestalt, gefunden in dem neben Kertsch gelegenen Kul-Obaer Kurgan, ist gleichfalls genügend bekannt. (Minns, S. 197 ff.) Mit Erlaubnis des Herrn G. Boroffka teile ich auf Taf. V das Bild desselben in $\frac{2}{3}$ natürlicher Grösse mit. Eine Hirschgestalt dieses Masses, jedoch nicht isoliert gearbeitet, sondern in eine oblonge Goldplatte eingepresst, fand man in dem Aksjutinzyer Kurgan. (Gouv. Poltawa) (Minns, S. 181) In gewisser Hinsicht weist dieses Stück Verwandtschaft mit dem Tápiószentmártoner Hirsch auf.

Ausser der Identität des Motives hängen die beiden besprochenen russischen Hirschgestalten und der Hirsch von Tápiószentmárton noch durch die in grossem Masstabe ausgeführte Modellierung und die Identität der Bestimmung zusammen. Der in Kostromskaia ausgegrabene Hirsch lag in der Mitte eines kleinen, runden Eisenschildes, weshalb man auch den Kul-Obaer Hirsch, der aus dem unteren bereits ausgeraubten Grabe stammt, als Schildzier ansieht. Die Annahme, unser Exemplar als Schildzier anzusprechen ist also berechtigt. Zwischen den drei Leitfunden besteht jedoch, was Zeichnung und Stil des gemeinsamen Motives anbelangt, ein wesentlicher Unterschied. Ein gemeinschaftlicher stilistischer Zug findet sich nur in der Bildung des Halses durch zwei schräg zueinander stehende Flächen, ferner in der Einfassung der *Innenseite* des Vorder- und der *Aussenseite* des Hinterfusses. Dies sehen wir auch auf der erwähnten Aksjutinzyer Goldplatte mit der Darstellung des *liegenden* Hirschen. Eben die konsequente Wiederkehr bedeutungslos scheinender Details (als Bildung des Halses durch zwei Flä-

¹ Die russländischen Zusammenhänge des Tápiószentmártoner Hirschen gebe ich hier nur in grossen Zügen wieder, auch meine Feststellungen betrachte ich nur als provisorische. Die Bearbeitung der Details hingegen nehme ich erst nach eingehenden Studien russländischen und sibirischen Materials vor. Aus diesem Grunde werde ich auch das während meiner ersten russländischen Studienreise (1926) gesammelte Material und literarische Daten erst in einer späteren Arbeit im vollen Umfange benützen.

chen, oder Einfassung des Fusses an bestimmten Stellen) zeugt dafür, dass wir es hier mit einem uralten *traditionellen* Motive zu tun haben.

Die Stücke aus Kostromskaia und Kul-Oba stehen einander typologisch nahe. Die Bildung der Geweihsprossen geschieht bei beiden durch S-förmige Flächen, die in der Schneide zusammenstossen. Insbesondere sind in beiden Fällen die nach vorne gerichteten doppelten Geweihsprossen gemeinsam. Das hoch geformte Geweih dieser beiden fürstlichen Kleinodien übte seinen Einfluss auch auf die durch Pressen vervielfältigten kleinen russischen Erzeugnisse aus, wie dies auch bei drei, aus einem Krimer Grabfunde stammenden, in Goldblech gepressten Hirschgestalten ersichtlich ist. (Tolstoi—Kondakov, *Russkija drevnosti* II, Abb. 106.) Nicht so sehr die Gestaltung des Geweihes als vielmehr die Körpermasse lassen einen Zusammenhang zwischen dem Kostromskaiaer Hirschen und einem aus einem Krimer Funde herrührenden ebenfalls in Vervielfältigung vorkommenden Typus feststellen. (Minns, Abb. 84)

Aus alledem geht hervor, dass wir die reiche Schnurverzierung und die eigenartige Geweihbildung des Tápiószentmártoner Hirschen vergebens bei den russländischen, isolierten Hirschdarstellungen suchen.

Aus der zweiten Gruppe der Hirschmotiv-Variationen, von den in grosser Anzahl vorkommenden Bronzestücken der Altaigegend führe ich Taf. VI eine Serie in natürlicher Grösse vor. Die in der Sammlung des ungarischen Nationalmuseums befindlichen Stücke Nr. 1—3 stammen aus der Expedition des Grafen Eugen Zichy, Nr. 5 und 7 werden in Helsingfors, im Finnischen Nationalmuseum verwahrt, wohin sie mit der Tovostine-Sammlung gelangten (veröffentlicht mit Erlaubnis des Herrn C. Nordmann), Nr. 4 und 6 sind Eigentum der Sammlung der Ermitage in Leningrad

(veröff. mit Erlaubnis des Herrn G. Boroffka). Bei diesen sibirischen, meistens minussinsker Stücken fällt der stärkere Naturalismus ins Auge. Ausser den verschiedenen Stufen betreffs Feinheit der Zeichnung und Ausführung der einzelnen Exemplare, lassen sich überdies auch noch Stilisierungsprozesse feststellen, die aber ganz anderer Natur sind als wie bei den russländischen, aus Goldplatten angefertigten Stücken. Auch das Tier bleibt nicht immer das gleiche. Neben dem gewöhnlichen Hirschen (Taf. VI, 1—4) kommt häufig auch der Elch (Taf. VI, 6—7) vor, erkennbar durch die nach abwärts hängende Schnauze. Die Geweihe der zweierlei Tiere zeigen im Allgemeinen keinen wesentlichen Unterschied. (Taf. VI, 1, 3—5, 6) Hier vollzog sich der Stilisierungsprozess nicht an den Geweihen, sondern an der Schulter und dem eingebogenen Vorderfusse.

Bei dem Taf. VI, Nr. 5 lebensvoll modellierten Hirschen sind die einzelnen Körperteile möglichst markant wiedergegebenen. Bei Nr. 6 ist die Schulter gänzlich isoliert, bei Nr. 7 nimmt sie sich weiter entwickelnd, flügelähnliche Form an. Diese drei Exemplare führen nur die Hauptmomente der Entwicklung vor, dazwischen finden noch verschiedene Variationen Platz. Der Stilisierungsprozess greift auch auf den Vorderfuss über: der eingebogene Fuss verschmilzt im Verlaufe desselben in einen verflachten Ring, wie dies bei den Beispielen Nr. 5, 6 und 7 zu sehen. Woraus hervorgeht, dass die sibirischen Bronzestücke dem Tápiószentmártoner Hirschen noch entfernter stehen, als die russischen Hirschdarstellungen.

Die Stilisierung des Tápiószentmártoner Hirschen steht in erster Linie mit dem berühmten sibirischen Goldplatten der Ermitage in Verbindung. Die Geweihsprossen sind nichts anderes als die weitergehende Stilisierung von Tiereinheiten mit hakenförmigem Schnabel, die auf einem S-förmigen Halse sitzen. Der

Entwickelungsverlauf lässt sich bei den sibirischen Stücken auf Taf. VIII, Nr. 1 und 2 verfolgen. Auf der oberen, sibirischen Goldplatte besteht das Geweih des rechten Tieres, resp. die *Mähne* aus vier Tierköpfen. Der Hakenschnabel, Auge und Ohr lassen sich deutlich unterscheiden. Bei der berühmten Goldplatte aus Verchne-Udinsk (Taf. VII, 2) schreitet die Stilisierung weiter: die Ohren trennen sich vom Kopfe und nehmen als runde dekorative Einheiten zwischen den S-förmigen Krümmungen Platz. Der Schwanz des Tieres endigt gleichfalls in einem hakenschnäbeligen Kopf. Hier lässt sich am klarsten erkennen, dass der anorganisch eingefügte Ring in der Tat das Ohr bedeutet. Übrigens wird auch das Schwanzende des rechtsseitigen Tieres auf der sibirischen Platte (Nr. 1) von einem hakenschnäbeligen Kopf mit Ohr gebildet. Bei dem Tápiószentmártoner Hirschen verblieben nur mehr die vier S-förmigen Krümmungen und die dahinter befindlichen Halbkugeln.

Das ornamentale Prinzip herrscht hier vollständig über die Tierdarstellung. Die Goldplatte von Verchne—Udinsk hängt nicht nur mit der Tápiószentmártoner, sondern auch mit der Kul-Obaer Hirschdarstellung zusammen und zwar in Betracht der Anhäufung verschiedener Tierformen auf dem Körper eines anderen Tieres. Während jedoch bei dem Hirschen von Kul-Oba diese kleineren Tiere anorganisch ihn nur zu umschweben scheinen, schmiegen sie sich bei dem Stücke aus Verchne-Udinsk entsprechend dem Raumfüllungsprinzip der Oberfläche an. Am Vorderfusse beisst ein Vogelgreif in den Kopf des Tieres, am Hinterfusse ist der Kopf eines unverhältnismässig grösseren geierartigen Greifes sichtbar, der von rückwärts in einen Widderkopf beisst. Der Hirsch von Kul-Oba ist der Versuch eines griechischen Meisters in der skythischen Kunst, das Verchne-Udinsker Stück das Erzeugnis eines barbarischen Künstlers.

Die Schnurverzierung des Tápiószentmártoner Hirschen leitet uns in den Kreis der sibirischen Goldplatten. Das gleiche System der Schnurverzierung ist auf einer vielfach publizierten Tierkampfszene zu finden, die ich nach einer Fotografie der Ermitage auf Taf. VIII, 1, mitteile. Auch hier kommt die Schnurverzierung nur auf einer Seite des Tierfusses vor; ausserdem zieht sie sich längs des sich drehenden Rückens hin, wofür bei unserem Hirschen keine Möglichkeit besteht, hingegen übernimmt sie hier die Rolle in der Betonung des Schenkels.

Der Stil der sibirischen Goldplatten beeinflusste auch andere Variationen dieses Hirschmotives. Aus Südmongolien stammt eine kleine Bronze des Pariser Cernuschi-Museums, deren Bild ich mit Genehmigung Herrn d'Ardenne de Tizac Abb. 61 veröffentliche. Das Geweih besteht aus an Vogelköpfe erinnernde Einheiten, der Körper ist mit einer schnurartigen Verzierung umrandet. Die Betonung der Schenkel erfolgte in besonderer Weise durch kleine, vertiefte Punkte.

Das Alter des Tápiószentmártoner Hirschen genau zu bestimmen, fällt schwer. Denn die Entwicklung in der Stilisierung eines Motives ist in der Nomadenkunst nicht auch zugleich von zeitbestimmender Bedeutung, im Gegenteil, in zahlreichen Fällen lehrt die Erfahrung, dass hier der Platz für die Rückkehr «überschrittener» Stadien ist. Dies findet seine natürliche Ursache in dem Grundzuge der Nomadenkunst. Die einzelnen Motive sind Inhalt besitzende, überkommene Formen, bei denen von einem *bewussten* künstlerischen Streben kaum die Rede sein kann. Eine umso grössere Bedeutung kommt den *Motiven* selbst zu, die — wenn auch in verschiedener Weise bearbeitet — sich im Wesentlichen immer unverändert wiederholen. Wenn wir die sibirischen Tierkampfszenen betrachten, mit denen der Tápiószentmártoner Hirsch hinsichtlich

Stilisierung enge zusammenhängt, so kann seine Anfertigung in die Jahrhundert um die Geburt Christi verlegt werden. Dagegen sprechen die Hirschdarstellungen aus Kul-Oba und Kostromskaia, die mit ihm betreffs Grösse und Verwendung identisch sind, für einen früheren Zeitpunkt. Auch halte ich es nicht für ausgeschlossen, dass unser Hirsch aus dem in der Nähe gelegenen Jászalsószentgyörgyer ausgeraubten sarmatischen Fürstengrabanlage stammt. Aus der eingehenden Beschreibung Viktor Hild's geht hervor, dass der Jászalsószentgyörgyer Hauptkurgan eine aus Balken gefügte Grabkammer enthielt, was der Innenkonstruktion der russischen Kurgane entspricht. (Arch. Ért. 1901, S. 128, Abb. 8 u. 9) Dieser Kurgan wird durch die darin vorgefundenen römischen Gegenstände und einen römischen Kaiserdenar des II. Jahrhunderts auf das II. oder III. Jahrhundert n. Chr. datiert.

Das Hirschmotiv ist — wie wir gesehen — ein in der Kleinplastik der historischen Barbarenvölker unseres Kontinentes herrschendes Motiv, das sich in so ungeheurer Entfernung, wie sie zwischen Tápiószentmárton und Mongolien besteht, in identischer Form wiederholt. Die geographische Verbreitung, sowie Datierung dieser Denkmäler sprechen klar dafür, dass als Träger dieses Motives nicht ausschliesslich die alten Skythen anzusehen sind, sondern auch andere, wahrscheinlich türkische Völker in Betracht kommen. Die Bearbeitung der ethnischen Frage erfordert in Verbindung mit dem archäologischen Materiale besondere philologische Studien. Die umfangreichen Verknüpfungen unseres Hirschen aus Tápiószentmárton zeigen, dass die Durchführung dieser Arbeit eine dankbare Aufgabe wäre.

Die technische Ausführung des Hirschmotives auf zweierlei Weise (westlich durch Pressen, östlich Bronzeguss) gibt

im Vorhinein ein Bild der in der späteren Periode der Völkerwanderung in Ungarn im V—VIII. Jahrhundert auftauchenden zweierlei Denkmälergruppen: derjenigen sich mit der Bearbeitung von Gold-, Silber- und Bronzblech befassenden, von Hampel «avarisch» genannten, und der die traditionelle Bronzegusstechnik der Altaigegend aufweisenden Denkmälergruppe mit Greifen und Ranken. Zwischen dem Tápiószentmártoner Hirschen und der Denkmälergruppe mit Greifen und Ranken ist der indirekte Zusammenhang vorhanden. Das verknüpfende Band gibt uns die Tierkampfszene in die Hand. Die Tierkampfszenen der westsibirischen Steppen stehen einerseits vom stilistischen Standpunkte aus mit Tápiószentmárton, andererseits grund Identität des Themas mit unseren, in der Denkmälergruppe mit Greifen und Ranken eine herrschende Rolle innehabenden, mit Tierkampfszenen verzierten Riemenzungen in verwandtschaftlicher Beziehung.

Es ist eine eigene Sache, dass die Kleinplastik der Barbarenvölker des frühen Mittelalters, die übrigens so viele skythische Grundmotive erbt, dieses Hirschmotiv nicht beibehielt. Oder lebt vielleicht dieses Motiv in dem sagenhaften Goldhirschen fort? Die Schlusszene der Legende des Heiligen Ladislaus (der Kopf des Heiligen Ladislaus ruht in dem Schosse eines von den Kumanen befreiten Mädchens) ist in Sibirien ebenfalls unter den stilistisch verwandten Goldplatten vorhanden. (T. VIII, 2. — Géza Nagy: Arch. Ért. 1913, S. 260 ff.) Wenn in dem Hirschmotiv tatsächlich die flüchtige, fliegende Gestalt des Hirschen bearbeitet ist, so halte ich es nicht für unmöglich, dass auch der Hirsch von Tápiószentmárton als Totemtier irgend eines Nomadenstammes oder einer fürstlichen Familie der Ausdruck für den sagenhaften Goldhirschen in der Sprache der Nomadenkunst ist.

Nándor Fettich.

CHINESISCH-HUNNISCHE ZUSAMMENHÄNGE. NEUE BEITRÄGE.

Meine Beobachtungen an einigen Tongefässen aus der jüngeren Steinzeit, die ich in Stockholm unter den Andersson'schen nordchinesischen Funden zu studieren Gelegenheit hatte, veranlassten mich zu den Bemerkungen, die ich im II. Band des Körösi Csoma-Archivum veröffentlichte. (No. 1—2, S. 195—197. Zu I. G. Andersson: *The Cave-Deposit at Sha Kuo Tun in Fengtien.*) Zu diesem Nachtrag zu meiner Studie «Chinesisch-hunnische Kunstformen» (*Bulletin de l'Institut Archéologique Bulgare*, III, 1925) sollen jetzt folgende neuerliche Ergänzungen hinzugefügt werden.

Es wurde mir, seitdem ich den Beitrag zu Andersson schrieb, durch Dr. N. Fettichs Gefälligkeit ein neues Exemplar der bronzenen Opfergefässe bekannt, das ich gleichfalls für hunnisches Erzeugnis halte. Dr. Fettich sah das Original (Abb. 1), das mir leider unbekannt ist, im Museum zu Perm. Man weiss von dem hochinteressanten Stück so viel, dass es im Gouvernement Perm gefunden wurde. Nähere Fundumstände sind unbekannt. Unter den bisher bekannten Opfervasen ähnlichen Stils steht dieses Exemplar dem von Teletskoje am nächsten. Es hat damit den Textilstil seiner Randverzierung, die unterhalb des Henkels tief herunterreichenden rankenartigen Zierglieder und die Dreispitze am oberen Abschluss des Henkels gemein. (Der Fund von Teletskoje war mir, als ich meine Studie «Chinesisch-hunnische Kunstformen» schrieb, nur nach dem Holzschnitt in Aspelins «*Antiquités du nord finno-ougrien*» (I, Abb. 318) bekannt, der die Verzierung des Henkels unrichtig, aus Halbkreisen bestehend, wiedergibt. A. M. Tallgren hatte seither die Güte mir eine photographische Aufnahme zuzusenden, voraus ersichtlich ist, dass der Henkel oben

in Dreiecken endigt, die mit scharf ausladenden Streifen umgeben sind. Diese Zierglieder stehen also in vollem Einklang mit der Randverzierung.) Eine besondere, aber stilistisch mit dem Teletskoje-Exemplar gleichfalls übereinstimmende Eigentümlichkeit der Vase von Perm ist die weitere Verzierung mit Reliefstreifen unterhalb des Henkels. Diese Streifen verzweigen sich hier von einer senkrecht angebrachten Reihe von sechs Knöpfen schräg nach rechts und links. Auch diese Verzierung hat also einen textilen Charakter. Der prinzipielle Zusammenhang mit dem ganz strengen altchinesischen Textilstil, der in der Hanzeit noch allgemein herrschend war, ist auch in diesem Falle nicht zu leugnen. Den Fundort betreffend muss ich wiederholt darauf hinweisen, dass einige sonderbare Felsenzeichnungen an der Wischera im Permischen Gebiet (Philip Johann Strahlenberg: *Das Nord und östliche Teil von Europa und Asia*, Stockholm, 1730, Taf. VII) mit der Verzierung eines in Dunapentele gefundenen Anhängsels verblüffend übereinstimmen. Ich schrieb von dieser Übereinstimmung in meinem «*Hun Relics*» betitelten Aufsatz im I. Heft (1922) der seither eingegangenen Zeitschrift «*The Oxford Hungarian Review*».

Dr. Fettich verdanke ich die freundliche Mitteilung davon, dass gerade in Tscherdin auch Riemenbeschläge in Keszthelystil gefunden wurden. Die von hier stammenden mir bekannten Stücke gehören dem Typus an, den Hampel u. a. im III. Band seiner «*Alterthümer*» auf den Tafeln 153 (No 3) und 155 [No 9] mitteilt. Es geht übrigens auch aus anderen Funden hervor, dass die sogenannte «Keszthelykultur» in verschiedenen Teile Russlands, auch im hohen Norden des Reiches heimisch war. Ich sehe auch

in dieser grossen Verbreitung des Stiles mit einen Beweis dafür, dass er ursprünglich alanisch war. Für diese Annahme spricht der Umstand, dass die Keszthelymotive in überwiegend grosser Zahl iranisch-hellenistisch sind und somit auf die asiatische Heimat der östlichen Alanenstämme hinweisen. Die Alanen waren wohl das kulturell ausschlaggebende Volk, das sowohl in der ungarländischen Hunneninvasion teilnahm, wie sich auch im heutigen Russland, auch nach der Hunnenzeit, Jahrhundertlang behauptete. Das sind historische Tatsachen, wogegen nichts zu sagen hat, wenn sich Rostowcew die Kunstformen der Alanen dem «Keszthelystil» nicht entsprechend vorstellt. [Iranian sand Greeks, S. 113 ff.] Une trouvaille de l'époque gréco-sarmate de Kertch, Fondation Eugène Piot, Monuments et mémoires, XXVI [1923], S. 99.) Auch Andreas Alföldi irrt sich, wenn er die Alanen aus der Hunneninvasion ausschliesst [Der untergang der Römerherrschaft in Pannonien, S. 4], da es aus Ammianus Marcellinus [XXXI, 2—3.] klar hervorgeht, dass sie in ihrer Ausrüstung und Kleidung den Hunnen ähnlich waren und mit ihnen nach Ungarn kamen. Die von Friedrich Hirth besprochene berühmte Stelle des «Wei Shu» [Ueber Wolga—Hunnen und Hiung-nu, Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen und der historischen Classe der k. b. Akademie der Wissenschaften, München, 1899, Bd. II. Heft II. S. 248—49] wirft dabei ein helles Licht auf die Tatsache, dass die Hunnen, bevor sie nach Europa zogen, sich im hellenistisch-baktrischen Kulturkreise niederliessen. Die hellenistische Kunst drang übrigens auch in das ostasiatische Hunenreich ein. [S. die Abbildungen nach den Funden der Kozlovschen Expedition in «Comptes rendus des expéditions pour l'exploration du Nord de la Mongolie», Leningrad, 1925.] Andreas Alföldis andere Behauptung, nach der der Einfluss der hellenistisch-asiatischen Kulturen der Diadochenzeit

auf die sogenannte Keszthelykultur als eine «sekundäre Erscheinung» zu betrachten wäre [Untergang, S. 28] ist also durch Gegenbeweise innerer und äusserer Natur aufs einfachste zu widerlegen. Auch die Behauptung entspricht übrigens nicht den Tatsachen, dass der Zusammenhang zwischen iranischem Hellenismus und Keszthelykultur vor Alföldi «nicht berührt» wurde. [Untergang, S. 28.] Ich besprach die Frage in einer Studie [Mittelasiatische Spätantike und «Keszthelykultur», Jahrbuch der asiatischen Kunst, 1925.], in der ich, wie bereits früher in zwei Vorträgen, denen auch Alföldi beiwohnte, die mit den Hunnen verbündeten Alanen für die eigentlichen Träger der sogenannten Keszthelykultur ansprach.

Ganz kurz möchte ich noch in diesem Zusammenhang erwähnen, dass in der Teppichkunst der turkomanischen Nomaden, die auch heute das einstige hellenistisch-baktrische Gebiet bevölkern, sowohl die Textilmotive, wie auch die Pflanzenformen des einstigen «Keszthelystils» und der mittelasiatischen Spätantike, zum Teile umgebildet, zum Teile aber unverändert bis in die jüngste Zeit erhalten blieben. Ich behalte mir vor meine diesbezüglichen Beobachtungen demnächst mitzuteilen.

Die in Dreispitzen auslaufende Henkelform und die scharf ausladenden Streifen verbinden die Gefässe von Perm und Teletzkoje mit einem dritten, das H. d'Ardenne de Tizac, in seinem «L'art chinois classique» als «ustensile de cuisine» unter Nr. 56 abbildet. (Hier Abb. 63.) Dieses Gefässe befindet sich im Pariser Musée Cernuschi. Es stammt aus der Mongolei. Tizac setzt es, ganz richtig, in die Hanzeit. Der Körper des Gefässe, dessen ganze Höhe nicht mehr als 21 cm beträgt, ist kugelförmig. Er steht auf einem konischen Fuss. Eine Grundform, die auf allen sogenannten skythischen Gebieten und auch in der Altai-Gegend heimisch ist. Doch sind nach

meiner Ansicht in diesem sonderbaren Falle die ähnliche Bildung der Henkel und die Verwendung der scharf ausladenden Streifen entscheidendere Kriterien für die Klassenbezeichnung der Gefässe, als die Grundformen. Die scharfen Rippen sind nämlich echt chinesische Eigentümlichkeiten, die auf anderen Kunstgebieten nicht vorkommen. Unsere Abbildung 64 zeigt ein Li-Gefäss aus der Sammlung Traugott in Stockholm, das wohl in die Chou-Zeit (1122–255 v. Chr.) zu setzen ist. Das dominierende Zierat dieses Gefässes bildet die scharf ausladende Rippe. Dasselbe ist zu sagen von einem Bronzeglöckchen aus der Hanzeit (Abb. 65), das sich in der Sammlung der Gräfin Helvig in Stockholm befindet.

Die Vorliebe für diese Zierformen wurzelt tief im chinesischen Stilgefühl. Sie ist ein Beweis dafür, dass die chinesische Kunst vor allem eine Linienkunst ist. Es ist für den Sinn für die Linie höchst bezeichnend, dass in Ostasien die aus glatten Metallplatten ausgeschnittenen Silhouetten seit dem grauen Altertum immer beliebt waren. Scharf ausladende Streifen am oberen Rande der Bronzegefässe und am Rande der Henkel wurden zu allen Zeiten reichlich verwendet. Auch die ähnlichen Rippen auf den Steigbügeln der Hunnenzeit muss ich somit für eine chinesische Eigentümlichkeit halten. Auf chinesischen Steigbügeln der Tang-Zeit (618–907) sind diese Rippen noch stärker ausgebildet. (Abb. 66.) Ihre Anwendung ist somit im höchsten Grade Selbstzweck geworden. Ihre übermässige Gestaltung hat weder auf den Steigbügeln, noch auf den Gefässen einen praktischen Sinn (Abb. 67). Sie stehen sogar in Gegensatz zu den praktischen Forderungen, weshalb sie nur aus einem tiefwurzelnden Stilzwang erklärt werden können. Den besten Beweis für den Sinn für die Linie liefern aber jene alten Schriftzeichen (*ku wen* und *ta chuan*), in denen die Linien über die Umrisse des Bildes hinaus verlängert sind.

Unsere Abb. 68 vereinigt einige Schriftzeichen dieser Art, in denen die Bilder der durch diese hieroglyphischen Figuren bezeichneten Gegenstände leicht zu erkennen sind. Auffallend sind aber an allen diesen Zeichen die Verlängerungen einiger Linien, die wohl nur als stilistische Eigentümlichkeiten gedeutet werden können. Diesen Linienakzenten entsprechen auf dem Gebiete der Gerätekunst die scharf ausladenden Streifen, die somit den Gesetzen des chinesischen Stilgefühls durchaus entsprechen.

Die ausladenden Streifen sind übrigens in China bereits unter den Zierformen der Urzeit nachzuweisen. Wie sie dort in Verbindung mit den Fingerabdrücken als kombinierte Zierformen erscheinen, davon habe ich eben in meinem Beitrag zu Andersson gesprochen. Ich finde jetzt nötig das dort gesagte durch eine Skizze (Abb. 69) zu ergänzen, aus der ersichtlich ist, dass die Bestrebung, solche Streifen zu bilden bereits vor der Bronzezeit, also vor der Kenntnis eines geeigneten Materials sich bekundete. Einige Typen des altchinesischen Schriftzeichens für Ornament [*wen*]; Abb. 68. i-k] zeugen für die Bedeutung der aus Streifen und Fingerabdrücken bestehenden Zierformen in der Kunst des chinesischen Altertums. Merkwürdig ist es jedenfalls, dass die erwähnten stilistischen Eigentümlichkeiten sich am ausgeprägtesten und in reichster Verwendung auf dem Funde von Törtel melden (Abb. 67.) Diese Feststellung verliert aber seinen allzu wunderbaren Klang, wenn man bedenkt, dass der Schwerpunkt des letzten hunnischen Weltreiches im heutigen Ungarn lag. Einige ostasiatische Traditionen könnten auch hier in Ehren gehalten werden.

Ich fand übrigens unter den Bezeichnungen der altchinesischen Kultgeräte auch solche, die sich vielleicht auf die Opfervasen beziehen, die die Wurzelform unserer chinesisch-hunnischen Gefässe abgaben. In Couvreaux Wörterbuch

ist auf S. 116 unter den Zeichen für *Hia* (Sommer), das auch zur Bezeichnung des Namens der grossen Hia-Dynastie des Altertums (2205—1767 v. Chr.) dient, zu lesen: *Hia ou ... Ta fang*, vase très grand, qui servait pour les sacrifices. Unter *la fang* wird es noch einmal erläutert mit der Bemerkung «dans lequel on offrait des présents aux esprits». Sowohl *ou*, das wir nach der viel allgemeineren Gewohnheit *wu* schreiben, wie auch *fang* bedeutet Haus. *Ta* bedeutet gross. *Hia* kann wohl eine historische Bezeichnung sein. In diesem Falle dürfte die Bezeichnung *Hia wu* als Hia—Haus, d. h. Hia—Gefäss, also zur Zeit der Hia-Dynastie gebrauchtes Gefäss gedeutet werden. Unter den verschiedenen Opfergefässen des Altertums spielen die sogenannten Kornspeicher-Urnen («granary urns»; Berthold Laufer, Chinese Pottery of the Han Dynasty, S. 51—62, Fig. 11, 12, Platte VIII—XIII) eine bedeutende Rolle. Das sind Tongefässe in der Form von Kornspeichern. Es klingt also durchaus nicht sonderbar, wenn ein Opfergefäss des Altertums «Haus» genannt wird. Es ist somit nicht ausgeschlossen, dass die vier senkrechten Reliefstreifen, die für die meisten chinesischen Gefässtypen bezeichnend sind, eine Erinnerung an die vier Hausecken enthalten. Die Frage ist aber selbstverständlich noch weiterer Untersuchung bedürftig.

Zu berücksichtigen ist jedoch, worauf ich schon in Körösi Csoma-Archivum hinwies, dass die altchinesische Überlieferung, nach der der «erste Stammvater», d. h. der Organisator der Hiung-nu ein Nachkomme des Fürstenhauses von Hia war, wohl einen historischen Kern haben kann. Lesen wir die Aufzeichnungen der chinesischen Geschichtsschreiber über die Hiung-nu, die jetzt durch de Groot's Übersetzung (Die Hunnen der vorchristlichen Zeit) auch weiteren Kreisen zugänglich gemacht wurden, so sehen wir aus verschiedenen Stellen, dass die Hunnen auf den verschiedenen Ge-

bieten der geistigen und materiellen Kultur den Chinesen viel zu verdanken haben. Die Entwicklung ihrer Religion, die Organisation ihres Staates, die wachsende Vorliebe für chinesische Erzeugnisse, besonders für chinesische Seidenwaren, hauptsächlich aber die Aneignung von chinesischen Gedanken und weltphilosophischen Begriffen lassen einen tiefgehenden Einfluss chinesischerseits erkennen. Die Tatsache, dass in Szentes in einer und derselben Fundgruppe die zwei chinesischen kosmogonischen Hauptsymbole, der Drache und der Phoenix nachgewiesen werden können, ist vielsagend. Ebenso vielsagend ist der Umstand, dass die Säbel aus der Hunnenzeit, die in Mosonszentjános gefunden wurden und die Dr. Fettich im jüngsten Jahrbuch der Archäologischen Gesellschaft veröffentlicht, an ihren Spitzen einseitig schräg abgeschnitten sind, ganz wie die chinesischen Schwerter der Hanzeit (Chavannes, Mission archéologique dans la Chine Septentrionale, Taf. LIII.) und die der japanischen Nara-Periode. (710—794. S. die Abbildung des Kurzschwertes des Kaisers Shōmu im Shōsōin in «Tōyō Shukō, An Illustrated Catalogue of the Imperial Treasury called Shōsōin at Nara. — Tōkyō, 1910. Abgebildet auch bei Kümmel, Das Kunstgewerbe in Japan, Abb. 57.) Es sei mir erlaubt, auch an dieser Stelle zu betonen, dass die Fundtypen von Mosonszentjános, mit allen Denkmälern der s. g. «Keszthelykultur», zu der auch sie gehören, für die Hunnenzeit unbedingt bezeichnend sind. Es ist nach meiner Meinung ganz unmöglich ein Fundmaterial, zu dem die Münzen von zehn verschiedenen römischen Kaisern aus dem IV. Jahrhundert und obendrein noch einige aus dem III. und II. Jahrhundert gehören, auf Grund dieser zeitbestimmenden Beigaben in die Avarenperiode zu setzen, wie es jüngst Andreas Alföldi in seiner «Der Untergang der Römerherrschaft in Pannonien» betitelten Studie gemacht hat. Einen neuerlichen schwer-

wiegenden Beweis dafür, dass die sogenannte «Keszthelykultur» bereits den Völkern der Hunnenzeit eigen war, liefern die Untersuchungen der Skelette von Mosonszentjános durch Ludwig Bartucz. Die Knochenreste der Bestatteten sind nämlich nach seiner Feststellung in hohem Grade mongoloid. Sie lassen die Kennzeichen des nordmongolischen Typus erkennen. Je reinere mongoloide Züge aber eine Rasse hat, um so weiter muss ihr Ursitz im fernen Osten gesucht werden. Dieser Umstand spricht also gleichfalls eher für die hunnische als für die avarische Herkunft.

Unter den Funden der Kozlowschen Expedition befindet sich auch ein zerbrochener Bronzekessel mit konischem Fuss. [Perceval Yetts: Discoveries of the Kozlov-Expedition, The Burlington Magazine, 1926, April, S. 168.] Es ist wohl überflüssig zu betonen, dass die Nachricht von diesem Fund mein lebhaftes Interesse erweckte. Auf meine briefliche Anfrage, die ich ihn betreffend an Herrn Gregor Borovka nach Leningrad richtete, erhielt ich knapp vor Redaktionsschluss die mir im höchsten Grade willkommene und Genügtuung erteilende Antwort. Die beigelegte Photographie rechtfertigt nämlich aufs beste die Theorie, die ich die hunnischen Opfergefäße betreffend aus einer im Jahre 1913 gemachten Beobachtung ausgehend entfaltete. Einstweilen nur so viel, da ich das Recht zur Veröffentlichung und Besprechung des Fundes noch nicht erwirkt habe.

Unter dem Titel «Deux grandes découvertes archéologiques en Corée» bespricht der japanische Archeologe Sueji Umehara in der «Revue des Arts Asiatiques» (Mars, 1926 — III-me Année, No. 1) die Ausgrabungen im Tae Tong-Tal und bei Kiöng Shu in Nordkorea. Im Grabe eines Königs wurden an diesem Ort unter anderen auch Steigbügel und die Figur eines Reiters gefunden. Letztere interessiert uns hauptsächlich deshalb,

weil auf seinem Pferde, hinter dem Sattel eine Vase befestigt ist, die an die sogenannten «skythischen» Bronzekessel erinnert. A. Alföldi, der in dieser Zeitschrift (Neue Folge, Band XL, 1923—26, S. 257—59. u. 348) über Umeharas Mitteilung kurz berichtet, bemerkt auch, dass dieses Bronzgefäß dem Typus des Exemplares aus Ószöny im Ungarischen Nationalmuseum entspricht. Die Frage ist jedoch zu ostasiatisch, um so einfach erledigt zu werden. Nicht nur deshalb, weil das koreanische Denkmal aus einer für den Vergleich mit Ószöny zu späten Periode stammt, in der in Korea sich einerseits, von China her der Einfluss der sogenannten «Sechs Dynastien», andererseits der sehr verspäteten japanischen Kunst geltend gemacht hatte, sondern auch weil wir im koreanischen Fund anscheinend kein Gefäß als solches, sondern einen Hälter in wahrscheinlich dem Zweck entsprechend geänderter Gefäßform zu sehen haben. In diesem Falle würde aber das koreanische Exemplar eher die untere Hälfte einer sackförmig gebildeten Vase, also den Törteltypus darstellen. Dies würde sich auch mit dem Umstand besser reimen, dass der koreanische Reiter Steigbügel hat, der in China, wie auch anderswo in Ostasien, jedenfalls nach hunnischem Beispiel eingeführt wurde. Auch ist es nicht zu übersehen, dass vom Rande des kleinen koreanischen Gefäßes Zähne emporragen, die an die Dekoration einiger steinzeitlicher japanischer Tongefäße erinnern. (Abb. 70.) Wir dürfen freilich nicht vergessen, dass die Kunstformen der japanischen Steinzeit (ebenso wie die der chinesischen) sehr spät, zum Teile überhaupt nicht ausstarben. Munro sieht eben in der Verzierung der hier mitgeteilten Gefäße unverkennbare Ähnlichkeit mit der Verzierung der Kleidung der Ainu. (Prehistoric Japan, S. 291.)

Die Vasenform von Kiöng Shu kann uns somit nicht veranlassen zur Behauptung, «dass das Erscheinen der in Rede

stehenden und in Südrussland, wie in Sibirien heimischen Kesseltypen in Korea ein neuer Zeuge des gewaltigen Prozesses ist, in dessen Rahmen die skytho-iranische Kunst in der Hanzeit (206 v. Ch.—222 n. Chr.) durch die Vermittlung des asiatischen Hunnenreiches nebst den Einflüssen aus dem Kreise der Ausrüstung, Organisation usw. der Reitervölker in China eindrang». Ich wurde wenigstens durch den Vergleich der Vasen des Törteltypus mit den chinesischen Bronzegefässen — trotz Laufer, Rostowzew und Tizac — nie zu einer solchen Behauptung veranlasst. Es wäre auch an dieser Stelle nach den gesagten ganz überflüssig meinen Standpunkt neuerlich zu betonen, wenn mich Alföldi in seinem Referat in entsprechender Weise zitiert hätte. Er bemerkt nämlich in *Archæologiai Értesítő*, im ungarischen Text (S. 257) nur soviel, dass ich im *Bulletin de l'Institut*

Archéologique Bulgare III. (1925) S. 205. ff. «Die chinesischen Verbindungen der Klasse der Bronzegefässe die durch die Kessel von Törtel und Kapostal charakterisiert werden, nicht lange her eingehend behandelt habe.». Hätte er nun den Titel meiner Arbeit — «Chinesisch-hunnische Kunstformen» — zitiert, so hätte er damit auch den unschuldigen Lesern, deren es viele gibt, wenn es gilt, zu einer Frage offen und unparteiisch Stellung zu nehmen, das Wichtigste gesagt. Ich könnte mich auch auf ein anderes Zitat ähnlicher Art berufen, was ich mir aber für eine andere Gelegenheit vorbehalte. Vorläufig richte ich nur an alle Autoren und Redakteure die Bitte, zur alten gediegenen Sitte zurückzukehren und im Interesse der Klarheit nicht bloss die öden Seitenzahlen, sondern auch die zumeist aufklärenden Titel der Werke angeben zu wollen.

Zollán v. Takács.

DIE DOMBAUPLÄNE DES BISCHOFES GRAFEN KARL VON ESTERHÁZY IN EGER.

(Auszug).

Zur Zeit, als Erzbischof Pyrker den Dom von Eger erbauen liess (1831—37), war es noch allgemein bekannt, dass schon vor einem halben Jahrhundert Bischof Esterházy einen Dombauplan fertig gehabt hatte, der nicht zur Ausführung gekommen war; doch schwand dies später aus der Leute Erinnerung. Seither haben sich im erzbischöflichen Archiv von Eger Pläne zu einem grossartigen Dom aus Esterházy's Zeit in zwei verschiedenen Fassungen und von zwei verschiedenen, beauftragten Künstlern signiert, gefunden. Der eine Plan vom Jahre 1728 stammt von Josef Grossmann, dem Nachfolger Jakob Fellners v. Fellenthal, dem Baumeister der Familie Esterházy in Tata, (Abb. 71) der noch zu Fellners Lebzeiten von demselben zum

Mitarbeiter erwählt, nach seinem Tode einige beinahe ganz vollendete Werke (die Kirche in Pápa und das Lyceum in Eger) zum Abschluss brachte, während das Schloss zu Pápa noch sein Werk ist. Da Grossmann nach fünf Jahren ebenfalls starb, geben uns von seinem selbstständigen Kunstschaffen nur die Pläne des Doms von Eger einen Begriff, die jedoch nicht zur Ausführung kamen. Grossmanns Pläne scheinen aber Esterházy nicht befriedigt zu haben, da er noch einen andern Plan ausarbeiten liess, der ohne Datum mit dem Namen «Georg Karl Zillach burgl. Baumeister» signiert ist. (Abb. 72.) Wie Esterházy zu Zillach gekommen war, davon wird nichts bekannt und wir wissen neuerdings von ihm nur soviel, dass er mit anderen zusammen ein

Baumeister der königlichen Kammer gewesen war und F. A. Hillebrandt, der leitende Architekt der Kammer ihm beim Bau der Universitäten von Nagyszombat und Buda Aufträge gegeben hatte.

An der technischen Fertigkeit im Zeichnen der Pläne und der sichern Ausführung der Grundrisse, Durchschnitte und Fassaden gibt es sich an der Arbeit beider Architekten zu erkennen, dass sie dem grossen baulichen Zeitalter von Wien angehören. Dass Esterházy selbst dabei mit tätig gewesen und nicht nur den Grundgedanken angegeben, sondern auch an der Ausführung teilgenommen, ist, nach dem, was wir von seinem Kunstkennen wissen, und was sich aus den Aufzeichnungen und Dokumenten ergibt, ganz sicher; die nötigen Kenntnisse dazu hatte er sich, wie andere grossen Kunstmäcene seiner Zeit, im Collegium Germanicum und Hungaricum zu Rom erhalten und sie später an den grossen barocken Kunstschöpfungen Roms weiter ausgebildet. Auch die französischen Bauwerke der Zeiten Louis XV und Louis XVI waren ihm wohl bekannt und deren dekorativen Elemente wurden mit edlem Masshalten ebenfalls angewendet. An den beiden grössten Baudenkmälern Esterházy's, dem Lyceum von Eger und der Kirche von Pápa ist bei den Fassaden schon die vereinfachte flache Plastik des Klassizismus angebracht, doch bleibt er in der Grossartigkeit der Bauentwicklung durchaus barokk. Aus den Dokumenten und Aufzeichnungen ergibt es sich, dass obgleich Esterházy verschiedenen Stilelementen Raum gibt, das Leitmotiv seines Kunstschaffens doch seinen römischen Eindrücken entspringt.

Der Grundfaden beider Architekten ist so ziemlich gleich; sie halten sich an Esterházy's Vorschriften, die es nicht immer leicht war einzuhalten. Die Einteilung in ein Hauptschiff und in halb so breite Seitenschiffe ist im Basilikastil gehalten; das Querschiff tritt bei Grossmann (Abb. 71) überhaupt nicht, bei Zil-

lach (Abb. 72) nur ganz wenig aus der Mauer hervor. Die Seitenschiffe werden bei Grossmann von je drei korinthischen gestützten Pfeilern, bei Zillach von einer von Doppelsäulen getragenen Arkadenreihe getrennt; über der Vierung eine flache Kuppel ohne Trommel; Höhe der Seiten- und des Hauptschiffes ganz gleich, eine Hallenkirche bildend mit Tonnengewölbe bedeckt; Beleuchtung dadurch gedämpft. Warum die Kuppel auf Esterházy's ganz ausdrücklichen Wunsch ganz flach bleibt und durch die Fassade verdeckt wird, ist nicht ganz verständlich; vielleicht schwebte ihm die Peterskirche vor Augen, an welcher Michelangelo's Prachtkuppel durch Maderna's Fassade ebenfalls verdeckt wird.

Am meisten Ähnlichkeit hat aber die Fassade an den Bauplänen beider Architekten (Abb. 73—74) mit der der Kirche S. Agnese in Rom, die ebenfalls von der S. Peterskirche beeinflusst, durch ihre bescheideneren Massverhältnisse zur Nachahmung geeigneter schien. Die Übereinstimmung besteht hauptsächlich in der fünfachsigen Einteilung, in dem durch mächtige Säulen betonten Haupteingang, in der über dem dreieckigen Giebfeld sich erweiternden Attika; die plastische Auffassung ist jedoch grundverschieden; auch gibt das Fehlen der Kuppel dem Bau Esterházy's einen andern Charakter. An Grossmann's (Abb. 73) und Zillach's (Abb. 74) Fassaden wird das malerische Spiel der schwellenden und gebogenen Formen durch die regelmässigen nüchternen Linien des Klassizismus abgedämpft. Esterházy liebte ganz besonders die durchbrochenen Türme, wie wir sie an der Kirche S. Agnese zu sehen bekommen. An diesen Dombauplänen sind die beiden Seitentürme über der Attika nur einstöckig und wirken nüchtern; der Helm der Türme wird an den Ecken von Doppelsäulen gestützt, der an Zwillach's Plan noch die alte barocke Zwiebelform hat.

An Grösse übertreffen Esterházy's

Baupläne den jetzigen Dom. Der Unterschied im Grundriss ist nicht sehr gross, er besteht in der Höhe und Monumentalität des Baus. Esterházy's grossartigen Pläne scheiterten an den gefährlichen

Neuerungen Josephs II. Der jetzige, von Erzbischofpatriarchen gebaute Dom im neuklassizistischen Stile Hilds wirkt viel nüchterner.

Nikolaus Szmeccányi.

BEMERKUNGEN ZUR PLASTIK DES SPÄTBAROCKEN KLASSIZISMUS IN ÖSTERREICH-UNGARN.

Im Wiener Barockmuseum ist seit Jahresfrist auch die sogenannte Venus von Penzing ausgestellt, die bis dahin fast unbemerkt in einem Wiener Vorstadtgarten gestanden hatte.¹ (Abb. 78) Gleichzeitig hat ihr Direktor Haberditzl einen geistreichen Aufsatz gewidmet, in dem er die Autorschaft Joh. Christian Wilhelm Beyers überzeugend nachweist.² Zu der von ihm gegebenen historischen Einstellung haben wir kaum etwas hinzuzufügen und dürften mit der Ansetzung der Entstehungszeit um 1770 sicher keinen grösseren chronologischen Irrtum begehen.

Auf der Suche nach dem Ursprung des Motives möchte man in erster Reihe an die Rokoko-Periode der antiken Kunst denken. Dahin weist der dekorative Charakter und das ungesucht scheinende Raffinement in Auffassung und Darstellungsweise. Doch ist die Verwandtschaft hier nur im geistigen nachzuweisen. Der eigentliche Ursprung des künstlerischen Motives ist in der Entstehungszeit des Bildwerkes viel näher liegender Zeit zu suchen. Figureneinstellung, Gliederanordnung, die eigenartige Kombination von Gewand und Delphin geht auf einen Statuentyp des XVII. Jahrhunderts zurück, dessen grosse Verbreitung vor allem dem Umstand zuzuschreiben ist, dass er unerklärlicher Weise mit Michelangelo

in Zusammenhang gebracht wurde. (Abb. 76. Die Unterschrift des Stiches lautet: M. A. Bonarotti inv. J. Frey inc. Romæ 1743) Auch in Kunstsammlungen dieser Zeit wird eine Michelangelo zugeschriebene Venusstatue erwähnt,³ darunter offenbar die in Frage stehende Komposition zu verstehen ist.⁴ Da dieser Typus laut Zeugnis einer im Schweriner Museum aufbewahrten Elfenbeinstatue (Abb. 77) auch in der Kleinplastik Verbreitung fand,⁵ scheint es erklärlich, wie und wo Beyer, der seine eigentliche Laufbahn als Modelleur von Porzellanfiguren begonnen hatte, mit diesem Vorbild bekannt worden war.

Beyers Autorschaft ist im Falle der Venus von Penzing derart über jeden Zweifel erhaben, dass wir auf diese Spur gehend auch eine weitere Zuschreibung wagen können. Im einstigen Grassalkovich-Palais (später Erzherzog Friedrich Palais) in Pozsony (Pressburg) befinden sich in vier Nischen des Treppenhauses

³ Vgl. E. Tietze Conrat: Die Bronzen der fürstlich Liechtensteinischen Kunstkammer. «Jahrbuch des Kunsthists. Institutes d. k. k. Zentralkommission», Wien 1917. S. 93.

⁴ Michel Anguier's Amphitrite im Louvre, die 1668 als morceau de réception à l'Académie entstand, gibt die spiegelbildliche Andeutung desselben Typus. Für die grosse Verbreitung dieser Variante spricht auch ein «Polnisches Genrebild» von Philipp van Sandwoort vom Jahre 1718, in Berliner Privatbesitz. Abgeb.: «Zeitschrift für bildende Kunst», Leipzig 1924. S. 150.

⁵ «Belvedere», Wien 1926. 44. Forum S. 31.

¹ Österreichische Kunsttopographie, Bd. II. Wien 1908. S. 99 f.

² F. M. Haberditzl: Die Venus von Penzing. «Amicus», Wien 1926. S. 37 ff.

die mythologischen Gestalten von Bachus, Ceres, Vulkan und Flora, die von der Überlieferung und der ältern Literatur für Werke Georg Raphael Donners gehalten wurden. Später hat E. Tietze-Conrat in Anbetracht der hervorragenden Qualitäten der Bacchus- und Ceres-Figur, nur für diese die Autorschaft Donners gelten lassen wollen.⁶ Unserseits können wir diese Attribution auch mit dieser Einschränkung nicht annehmen. Donner war schon 1739 von Pozsony verzogen und 1741 in Wien gestorben, während das Grassalkovich-Palais erst 1760 und in den darauffolgenden Jahren erbaut wurde;⁷ es ist demnach klar, dass alle vier Statuen den Namen des grossen Bildhauers unberechtigt führen. Auch die Stilmerkmale verweisen sie in eine etwa drei Jahrzehnte spätere Zeit, an den Anfang der 70-er Jahre.

Graf Anton Grassalkovich, Präsident der königl. ungarischen Hofkammer, der mächtige Günstling Maria Theresias, der kunstliebende Grandseigneur pflegte die bei seinen grosszügigen Bauten beschäftigten Künstler selbstverständlich aus Wien zu berufen. Die äussern Verhältnisse machen es demnach verständlich, dass Beyer, der seit 1768 in Wien und 1773–1780 an dem Statuenschmuck des kaiserlichen Parkes in Schönbrunn arbeitete, ebenfalls mit dem ungarischen Magnaten in Beziehung gestanden habe. Zu dieser historischen Möglichkeit tritt die Stilverwandtschaft, die die Statuen der Ceres und des Bachus (Abb. 79) mit der Venus von Penzing verbindet. Wohl

sind die Körperproportionen der Figuren abweichend, doch wird dieser Umstand durch die verschiedene Bestimmung hinreichend erklärt; die Venusstatue war zur Zier eines Parkes bestimmt, und die Figur war deshalb schlank und graziös, wie die sie umgebenden Bäume; ihr Bewegungsinhalt ist in der Silhouette zusammengefasst; die schon im Vornherein für den Innenraum bestimmten Ceres und Bachus schmiegen sich notwendig den gedrungenen Verhältnissen der architektonischen Umgebung an, infolgedessen in ihrem Aufbau eher die Volumenhafte dominiert. Allen drei Figuren gemeinsam ist der heitere Stimmungsgehalt, die über die körperliche Daseinssphäre hinausreichende Interessiertheit in Gestalt etwa eines leicht schattierten Lächelns, die auf das Hervorheben der organischen Formen eingestellte Faltengebung und vor Allem die an die Porzellantechnik erinnernde weichfliessende Formenbehandlung. (Sämtliche Figuren aus Sandstein)

Der Fall der Venus von Penzing ist nicht das einzige Beispiel, dass Beyer die Vorlagen für seine grossfigurigen Bildwerke aus dem Bereiche der Kleinplastik genommen hat.⁸ So geht mehr als ein Motiv unter den für den Schönbrunner Park geschaffenen mythologischen Statuen auf jene köstlichen Porzellanfigürchen zurück, die Beyer zwischen 1762 und 1767 für die Ludwigsburger Porzellanmanufaktur modelliert und zur Zeit seiner Wiener Wirksamkeit auch in zwei Stichwerken publiziert hatte.⁹ Wäh-

⁶ E. Tietze-Conrat: Unbekannte Werke von G. R. Donner. «Jahrbuch der k. k. Zentralkommission». Wien 1905. S. 249 ff. mit den Abbildungen der vier Statuen.

⁷ Ortúy Tivadar: Pozsony város utcái és terei. 1905. S. 137. — A. R. Franz: Wiener Baukünstler in Pressburg im Theresianischen Zeitalter. «Österr. Staatsdenkmalamt Jahrb. des Kunsthistorischen Institutes.» Wien 1919. Beiblatt Sp. 34.

⁸ Treffend bemerkt G. Sobotka: Die Bildhauer der Barockzeit, Wien 1927. S. 158.: Es liegt im Charakter der von Material vollkommen emanzipierten Kunst des XVIII. Jahrhunderts, dass sich fast alle monumentalen Werke auch als Porzellanfigürchen vorstellen lassen und umgekehrt.

⁹ Vgl. Thieme-Becker: Lexikon Bd. III. S. 568 f. — Österreichische Kunsttopographie. Bd. II. 1908. S. XVIII, 182 ff. — Leo Balet: Ludwigsburger Porzellan. Stuttgart 1911. S. 18 ff.

rend aber im Falle der Schönbrunner Figuren die starke Beteiligung von Gehilfen eine ungleichmässige Arbeit bedingte und die spätern Jahre der ganzen Parkdekoration den Stempel des erstarrten Klassizismus aufdrücken, sind die Penzinger Venus und die beiden Pozsonyer Statuen noch ganz erfüllt vom unmittelbaren Persönlichkeitsgehalt und dem Stimmungszauber des Rokoko. Von den Pozsonyer Bildwerken finden wir wenigstens für die Ceres eine Analogie unter den früheren Werken Beyers. (Abb. 80.)

Wenn wir auf der anderen Seite die enge Verwandtschaft in der Auffassung des Pozsonyer Bachus und der von Beyers Hand stammenden Brustbild eines lachenden Satyrs in der Wiener Akademie in Betracht ziehen,¹⁰ so glauben wir die Autorschaft Beyers für die Pozsonyer Ceres- und Bachusstatuen auch in Ermangelung schriftlicher Belege als erwiesen annehmen zu können. Ihre Entstehungszeit möchten wir unmittelbar vor die der Penzinger Statue setzen. Die beiden andern Gegenstücke, Vulkan und Flora können selbstverständlich nur Arbeiten eines handwerklichen Nachahmers sein. Selbst das ist nicht sicher, ob Beyer zu diesen letzteren die Entwürfe geliefert hat.

Doch ist die Annahme berechtigt, dass Beyer auch bei der Ludwigsburger Ceres-Statuette ein fremdes Vorbild benützt hat; freilich verhältnismässig frei abgewandelt, da ja die ungebundenere Formensprache der Kleinplastik zu derartigen Experimenten eher geeignet ist. Als er später die Komposition bei der Pozsonyer Sandsteinstatue in grössere Proportionen übersetzte, griff er unmittelbar d. h. weniger selbständig auf das ursprüngliche Vorbild zurück. Die Figureneinstellung der beiden Ceres kommt nämlich schon zur Zeit Ludwig XIV. in

Frankreich vor. Eine Herme von Pierre Legros d. J., die aus dem Parke von St. Cloud in den Louvre gelangt ist, vertritt in ihrem kontrapostischen Motiv, in der Haltung der Garbe und in der gegensätzlichen Bewegung des Kopfes, wie es scheint den Ausgangspunkt. (Abb. 81.) Den auf dieser Grundlage entstandenen Ceres-Typus hat Beyer dann variiert. Dass diese ganzfigurige Ceres-Komposition nicht in Beyers Hirn entstanden ist, bezeugt eine Gartenfigur von der Hand Johann Peter Alexander Wagners in Veitshöchheim bei Würzburg aus der Zeit um 1770,¹¹ deren Terrakottamodell im Würzburger Luitpoldmuseum aufbewahrt ist¹² und die in der ganzen Einstellung der Pozsonyer Ceres derart nahesteht, dass Tietze geneigt war, hierin eine Kopie oder Variante zu sehen.¹³ (Abb. 82.) Doch stammt die Verwandtschaft vielmehr daher, dass beide (die Beyer'sche und die Wagner'sche Statue) auf das gleiche französische Urbild zurückgehen.

Beyer hatte, bevor er in den Dienst des Stuttgarter und Wiener Hofes trat, den Grossteil seiner Lehnsjahre 1751—1759 in Rom verbracht. Hier trat er zu Winckelmann in Beziehung und gelangte vermutlich durch dessen Vermittlung auch nach Herculaneum. Einem andern vielgenannten Bildhauer, der in den 70-er Jahren mit Beyer zusammen an dem plastischen Schmuck des Schönbrunner Parkes gearbeitet hatte nämlich Joh. Martin Fischer hatte Maria Theresia selbst die obligate Italienreise möglich gemacht.¹⁴ Bisher haben wir

¹¹ Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern. Bd. III. Heft III. (F. Mader) München 1911. S. 182 ff. Taf. XV. — H. Kreisel: Die Entwicklungsgeschichte des Veitshöchheimer Hofgartens. «Münchener Jahrbuch d. bild. Kunst» 1926 S. 69 f.

¹² G. Biermann: Deutsches Barock u. Rokoko. Bd. II. Leipzig 1914 S. LXXIX. 663.

¹³ H. Tietze: Repertorium f. Kw. Bd. XXXIX 1916. S. 73., 79.

¹⁴ F. Nicolai: Beschreibung einer Reise

¹⁰ Repr. E. Tietze-Conrat: Österreichische Barockplastik. Wien 1920. S. 118.

noch keine darauf bezügliche Daten, in welcher Richtung der junge Bildhauer in Rom seinen Studien obgelegen hat. Doch nahm die Vervielfältigung griechisch-römischer Bildwerke in Form von Kopien und Stichen in dieser Zeit schon solche Dimensionen an, dass wir uns nicht wundern dürfen, wenn Fischer später den Nachahmungen antiker Plastik besonders breiten Raum gewährte. Deser Teil seiner Tätigkeit hat typische Bedeutung und zeigt deutlich, dass die grosse richtungsgebende und befruchtende Wirkung der antiken Kunstdenkmäler, die seit dem XV. Jahrhundert in der Entwicklung der europäischen Kunst spürbar war, eben durch diese programmässige Nachahmung gebrochen wurde. Die antiken Reliefkopien Fischers erhalten nicht mehr durch Zutaten und Weiterentwicklung, sondern durch Abstraktion und Schematisierung eine gewisse originelle Färbung.

In der Gallerie des XIX. Jahrhunderts im obern Belvedere in Wien befinden sich zwei Bleireliefs mit der Darstellung von Orestes und Pylades am Grabe Agamemnons und des Freundespaars in Tauris, die in der Komposition antiken Reliefsarkophagen folgen; das Urbild des einen hat unlängst E. Tietze-Conrat nachgewiesen.¹⁵ Was die Äusserlichkeiten anlangt, so gibt Fischer hier jede Einzelheit mit Sachlichkeit und Treue wieder, doch fehlt bei allem anatomischen Können die intuitive Erfassung der beseelten Formenwelt und der lebendigen Oberflächenwirkung des menschlichen Körpers.

Ähnlich liegt die Sache bei einem bemerkenswerten Bleirelief der Sammlung Bende in Wien mit der Darstellung

des Perseus, der am Meeresstrande sitzend der Andromeda das abgeschlagene Medusenhaupt zeigt. Dieses ovale Relief (43 × 33 cm Abb. 84), das aus Kärnten an den heutigen Besitzer gelangt ist, hat zuerst E. Tietze-Conrat publiziert, die es einem unbekannten österreichischen Bildhauer um 1770 zuschrieb und es der Gesuchteit des Gegenstandes halber mit den akademischen Aufnahmsarbeiten in Zusammenhang brachte.¹⁵ Dieser Zeitbestimmung beipflichtend, möchten wir unsererseits auf Grund offensichtlicher Stilübereinstimmung dieses Werk in Fischers Oeuvre einreihen. Diese Zuschreibung ist umso eher berechtigt als auch in diesem Falle das antike Vorbild, dem Fischer nahezu wörtlich gefolgt ist, nachzuweisen ist. (Abb. 83) Diese auf pompejanischen Wandgemälden und auf griechisch-römischen Gemmen häufig vorkommende Komposition lenkte die Aufmerksamkeit der Zeitgenossen damals auf sich, als das erste Wandgemälde dieses Inhaltes 1760 zum Vorschein kam.¹⁶ Dieses heute im Museo Nazionale in Neapel befindliche Exemplar wurde schon 1762 in Stichen vervielfältigt¹⁷ und kann sehr wohl die Quelle gebildet haben, aus der Fischer seinerseits möglichst viel zu gewinnen versucht hat. Doch ist es nicht allein seine Schuld, wenn von den Feinheiten des Urbildes nicht allzuviel gerettet werden konnte, da schon der vermittelnde Stich von der zauberhaften Poesie des antiken Malers fast alles schuldig bleibt.

Andreas Pigler.

durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781. Bd. IV. Berlin—Stettin 1784. S. 514.

¹⁴ E. Tietze-Conrat: Vorläufer der klassischen Skulptur «Belvedere» VII, 1925. S. 49.

¹⁵ E. Tietze-Conrat: Österreichische Barockplastik. S. 106, 141.

¹⁶ Helbig: Wandgemälde, Nr. 1192—1202. — «Notizie degli Scavi di Antichità communicate alla R. Accademia dei Lincei» Milano 1897. p. 36. — A. Furtwängler: Die antiken Gemmen. Leipzig—Berlin 1900. Taf. LVIII, 1.

¹⁷ Le pitture antiche d'Ercolano e contorni. Tom. III. Napoli 1762. p. 67.

KLEINERE MITTEILUNGEN.

Darstellungen von Ähren aus der jüngeren Steinzeit in der prähistorischen Ansiedelung von Szarvas.

(Auszug.)

Unter den Tonscherben der prähistorischen Ansiedelung von Szarvas haben sich einige mit eingemeisselten Zeichnungen, Ähren darstellend, gefunden. Sie sind alle mit dem Meissel eingeschnitten, an manchen aber so vollkommen ausgebildet, dass sie beinahe reliefartig wirken (Abb. 85); ganz besonders sorgfältig sind sie an einem hellbraunen Scherbenstück ausgeführt (Abb. 87), dagegen an anderen wieder nur flüchtig skizziert. (Abb. 87, noch undeutlicher an Abb. 88) Einige Bruchstücke eines grossen, dickwandigen rotübertünchten Gefässes, das wohl ein Behälter für Getreide sein mochte, zeigt eine aus Ähren zusammengesetzte Bandornamentik und Felder (Abb. 88); dieser Zeichnung ähnlich ist eine auf einem Bruchstück dargestellte, die in der rein neolithischen Ansiedelung von Óbessenyő (Komitat Torontál) zum Vorschein gekommen war. Mit Ausnahme dieses letzteren Exemplars sind die Ähren auf allen in ihrer natürlichen Grösse dargestellt. *Andreas Krecsmarik.*

Neuere Untersuchungen und deren Ergebnisse über die antike Mosaikkunst.

(Auszug)

Bericht über die Einzelarbeiten auf diesem Gebiet. Das Material hat sich bedeutend angehäuft und in jedem Lande haben die Fachgelehrten viel dazu beigetragen. Eine zusammenfassende Darstellung hat aber die Mosaikkunst seit Gauckler (s. Daremberg-Saglio *Musivum opus*), der die verschiedenen dekorativen

Richtungen dieses Kunstzweiges scharf von einander abgrenzt, nicht erfahren. Vielleicht ist die Zeit noch nicht gekommen um einen klaren Überblick über Ursprung und Entwicklung der Mosaikkunst gewinnen zu können.

Ludwig Nagy.

Im Jahre 1926/27 erworbene römische Gläser des Ungarischen Nationalmuseums.

Abb. 89. *Becher* aus dünnem, weissen Glase. Höhe 12'6 cm, Durchmesser der Mundöffnung 7'9 cm. Der obere Teil ist an einer Stelle gesprungen. Fundort *Dunapentele*.

Abb. 90. *Becher* aus auffallend dünnem Glase, seitlich in gleichen Abständen vier Eintiefungen. Höhe 8 cm, Durchmesser der Mundöffnung ebenfalls 8 cm. Fundort *Szombathely*.

Abb. 91. *Becher*, halbkugelförmig. Höhe 6 cm, obere Durchmesser 9'5 cm. Fundort *Ószöny*.

Abb. 92. *Becher* von frischgrüner Farbe. Seitlich einander gegenüber stehend je vier und je ein dunkelblauer Glastropfen. Höhe 6'8 cm, oberer Durchmesser 7'4 cm. Fundort *Ószöny*.

Abb. 93. *Flasche*. Den Körper verziert eine unterhalb des Halses beginnende, schräg geführte Kerbung. Das 14'2 cm hohe Gefäss, dessen Mundöffnung 5'5 cm Durchmesser hat, ist von schöner gelblichgrüner Farbe. Fundort *Ószöny*.

Abb. 94. *Flasche*. Ausser acht vertikalen Eintiefungen ist die hellgrüne Flasche gleich der vorigen mit schräg laufenden Kerbungen verziert. Höhe 19'5 cm, Durchmesser der Mundöffnung 7'3 cm. Fundort *Ószöny*.

István Paulovics.

Die römische Siedlung in Kisárpás.

(Auszug.)

An der Westgrenze des Komitates Győr, in dem von der Raab und Marcal umschlossenen engen Raume liegt die nur aus wenigen Häusern bestehende Gemeinde Kisárpás.

Auf der im Süden der Gemeinde gelegenen einstigen römischen Niederlassung ragten längs des Raabdammes noch im Jahre 1911 an vielen Stellen die Mauern in Mannshöhe empor. Im Laufe des vergangenen Sommers und Winters durchwühlten auf dem sich südlich des kleinen Dorffriedhofes ausbreitenden Hügelgelände unberufene Hände eine Unzahl Gräber eines hier befindlichen römischen Begräbnisplatzes. Man stiess bei dieser Gelegenheit auf viele Stein- und Ziegelgräber aus dem IV. Jahrhundert n. Chr. Was die reichen Beigaben anbelangt, so wurden unter anderem die kunstvoll getriebenen Bronzeplatten von fünf Holzkassetten den Gräbern entnommen.

Erst im Laufe des Frühjahres erhielt das Ungarische Nationalmuseum Kenntnis von diesen betäubenden Tatsachen, worauf die Leitung des genannten Institutes Schreiber dieser Zeilen an Ort und Stelle entsendete. Ich hatte Gelegenheit mich davon zu überzeugen, dass die in der Literatur kaum bekannte Station unbedingt Aufmerksamkeit verdiene und die systematisch durchgeführte Erforschung derselben zu den ersten Pflichten der leitenden Kreise und der heimischen Archäologie gehöre.

Einige Stücke der reichen Kisárpäser Beute kamen durch Zufall im Kaufwege in die römische Sammlung des Ungarischen Nationalmuseums. Nachstehend eine kurze Beschreibung derselben.

Töpfchen aus grauem Ton mit rauher Oberfläche, Höhe 9.7 cm. (Abb. 95.)

Kanne. Das verwendete Material stimmt mit dem des Töpfchens vollkommen überein. Höhe 23 cm. (Abb. 96.)

Schale aus Ton. Aus dem schlanken feinen Fuss wächst dieselbe mit stark ausgebogenem Rande empor. Unterhalb der Henkelansätze sind zwischen diesen durch Fingereindrücke entstandene schuppenartige Verzierungen angebracht. Das Gefäss ist mit einer glänzenden, lebhaft gelblich-braunen Glasur überzogen. Höhe 9.5 cm. (Abb. 97.)

Lampe aus grauem Ton. Länge 10.1 cm.

Glaskrug. Höhe 30 cm. (Abb. 98.)

«*Tränenfläschchen*» Höhe 9.5 cm. (Abbildung 99.)

Glocke aus Bronze. Höhe 10.6 cm.

4 Stück *Kinderarmbänder* aus Bronze. (Abb. 100.)

Fibeln aus Bronze.

Zwei Stück *Bronzeplättchen mit figurem Schmuck* (von einer Holzkassette). Getrieben.¹ Das Kästchen dürfte ausser anderen Verzierungen, auch noch mit Namen versehene Musengestalten geschmückt haben. In das Nationalmuseum gelangten hiervon nur zwei Stücke: *Clio* und *Euterpe*. (Abb. 101.) Die Plättchen sind von stehender oblonger Form und zerbrochen. In der Mitte des umrahmten Feldes steht auf einem, durch eine gewölbte Linie angedeuteten Sockel die Muse, rechts und links des Kopfes die betreffende Inschrift verteilt:

CL IO resp. EV TE R PE

Clio trägt einen langen, um die Leibesmitte von einem Gürtel zusammengehaltenen Chiton, auf der linken Schulter einen Mantel. Der mit Kranz und Federn geschmückte Kopf ist nach links gedreht. In der Hand des erhobenen linken Unterarmes trägt sie eine halb offene Papierrolle, während sie in der nach abwärts gestreckten Rechten ein Schreibgerät hält. Den Körper der *Euterpe* bedeckt ein langer, von einem Gürtel umschlossener, schuppenartig verzierter Chiton, auf den rückwärts ein Kragen fällt.

¹ Der Verkäufer der Plättchen versprach die Beschaffung weiterer Stücke, meldete sich indessen bisher nicht.

Sowohl in der linken, als auch in der gebogenen rechten Hand hält sie je eine Tibia, wovon die erstere länger und mit zwei Tasten versehen ist, während die andere kürzer ist und nur eine Taste zu besitzen scheint.

Die Beschläge, deren Masse bei Clio 5.5—4 cm, bei Euterpe hingegen 5—3.5 cm sind, stimmen technisch mit den Beschlägen der in Ungarn gefundenen Kassetten überein,² deren grösster Teil als das aus ein und derselben Fabrik oder Werkstätte herrührende Erzeugnis angesprochen werden kann. So sagt auch *Engelmann* a. a. O., dass die Pécs- und Felcsuther Scrinien einer Fabrik entstammen dürften. Dieser Behauptung möchte ich die eben besprochenen Plättchen mit der Bemerkung anfügen, dass als nicht in Zweifel zu ziehende Tatsache die nahe Verwandtschaft zwischen diesen beiden kleinen Platten und den Felcsuther Scrinium, sowie ihr Entstehen in einer Werkstätte feststellbar ist.

Das Felcsuther Scrinium trägt ausser anderen auf dem Deckel befindlichen, für uns mehr oder weniger wichtigen Gestalten, auf der Vorderseite die mit Namen versehenen Musen *Thalia* und *Melpomene*. Die Platten sind grösser als die von Kisárpás, ihre Höhe beträgt samt Umrahmung 7.2 cm.

Wie wir bei einem Vergleiche des Abb. 102. mitgeteilten Felcsuther *Thalia*-Plättchens mit demjenigen der Kisárpás

Clio sehen, charakterisiert diese Beschläge hinsichtlich tematischer Auffassung, Zeichnung der Gestalt und Aufschrift, Aufbau des Stiles und Technik bis ins allerkleinste Detail derselbe Gedanke, die gleiche Ausführung, man könnte sagen dasselbe Schema.

Bezüglich Feststellung des Alters der Kisárpás-Gräber sei erwähnt, dass zusammen mit den Gegenständen neun Stück kleine, mehr oder minder gut erhaltene Bronzemünzen aus dem IV. Jahrhundert n. Chr. abgegeben wurden.

Budapest, 1927, 4. April.

Dr. István Paulovics.

*

Jüngst gelang es, sowohl von den in Kisárpás gefundenen Beschlägen der fünf Kassetten etliche zu diesen gehörige Plättchen, als auch die auffallend interessanten Beschläge dreier anderen Kästchen für das ungarische Nationalmuseum zu erwerben.

Bronzebeschläge eines scriniums aus Kisárpás.

In Kisárpás, an Stelle der antiken Mursella sind in einem Grabe des IV. Jahrhunderts n. Chr. die reliefgeschmückten Bronzebeschläge eines scriniums gefunden worden. In den Medaillen des oberen schmäleren Bildstreifens sehen wir bekannte Typen verwendet: a) Krieger in Ausfallstellung mit einem kauern zurückblickenden Barbaren zu seinen Füßen; b) Bellerophon und Pegasos; c) vorwärts eilende Nike mit Kranz und Palmblatt. (Abb. 103 oben und 104.) In den beiden unteren, breiteren Bildstreifen wiederholen sich dieselben Darstellungen in viereckige Rahmen gefasst: a) halbnackte Menade, die die Zudringlichkeit des sitzenden Satyrs mit dem Pedum abwehrt (Abb. 105); b) zu beiden Seiten eines vasengekrönten Pfeilers ein Satyr mit Pedum und Syrix und eine auf Thyrsos gelehnte Menade; c) Satyr und Silen (oder Pan?) (Abb.

² Felcsuth, Lovas, Pécs: *Rómer*, Arch. Ért. 1876. 176., *Hampel*, Arch. Értésítő, Neue Folge, I. 142.

Fenek-pusztai: *Lipp*, Arch. Közl. XIV. 148., *Hampel*, Arch. Ért. Neue Folge, VI. 253. Császár: *Hampel*, Archæologiai Értésítő XXII, 38.

Supka: Röm. Quartalschrift 1913. 162.

Dunapentele: *Engelmann*, Arch. Értésítő XXVIII. 238., Röm. Mitth. XXIII. 349.

Supka, a. a. O. 162.; Volbach, Metallarbeiten d. chr. Kultes. 1921, 22. und Kultgeräte d. chr. Kirche ... 1925. 26.

Ungarn: *Supka*, Arch. Ért. XXXIV. 11.

106); d) Mars und Venus. (Abb. 107.) Die Bronzeschläge waren einst mit Nägeln an den Holzkern des Kästchens befestigt (ca. 28 cm. hoch und 31,5 cm. lang).

Elemér Lovas.

Gestempelte Tongefässe des Museums von Esztergom. (Gran).

(Auszug.)

Das Museum von Esztergom besitzt eine Reihe gestempelter Tongefässe, die dem gleichartigen Münzfunde nach dem XI—XIII. Jahrhundert entstammen. (Abb. 108—114.) Die Stempelformen sind sehr verschieden, unter den 74 Stücken finden sich nur drei mit einem ähnlichen, kreisförmigen Stempel versehen. Am häufigsten kommt das Kreuz und der Kreis vor; auch ist die verschiedene Kombination von Vierecken nicht selten, von welchen zwei schon an die dekorative Kunst streifen: Sterne, parallele Striche, gabelförmige Verzweigungen, Dreiecke, Fingerabdrücke kommen auch vor; an einem Exemplar sehen wir sogar zwei verschiedene Stempel. (Abb. 108, Reihe IIa) Zur Bestimmung des Zusammenhanges zwischen Gefässform und Stempelung bietet sich keine Gelegenheit, da mit Ausnahme eines Trinkglases, einer kleinen Schüssel und eines Napfes alle eine gewöhnliche Topfform haben, bei denen Höhe, Breite und Wölbung in keiner Weise mit der Stempelform zusammenhängen. Dem Material nach zerfallen sie in verschiedene Gruppen; wir finden hart gebrannten weisslichen Ton mit bläulich-grauen Flecken, auch rohes Material von rötlicher Farbe u. s. w. Eine besondere Gruppe rötlich-brauner Färbung hat einen slawischen Charakter. Unter den Stempelformen finden sich nur wenige slawischen Charakters (vgl. Pič: Čechy za doby knížeci), einige zeigen slawischen Einfluss; dagegen giebt es Stempelformen, die durchaus originell und wohl in den Werkstätten von Esztergom erfunden worden waren. Eine besondere

Gruppe bilden die Gefässe, deren Stempel auf den Salzburger Typus hinweisen (s. Arch. Ért. 1905, S. 318—330. Hampel und Hanpolter), anderseits auch mit der eigenartigen ungarischen Kerbschnittschrift in Zusammenhang zu stehen scheinen (s. Arch. Ért. 1903, S. 257. O. Herman). Die Form dieser Gefässe ist zylinderförmig und die an anderen Fundorten Ungarns zum Vorschein gekommenen, ähnlich abgestempelten Gefässe zeigen alle dieselbe Form.

Albin Balogh.

Baupläne der Spitalkirche des roten Sternkreuzordens in Pozsony (Pressburg).

(Auszug.)

Der Kirchenbau wurde seit dem Ende des XVII. Jahrhunderts unter dem Patronat der Familie Esterházy öfter geplant: das Staatsarchiv von Budapest besitzt Baupläne des Baumeisters Römisch aus der Mitte des XVIII. Jahrhunderts und im Archiv von Pozsony befinden sich mehrere Baupläne über Kirche und Spital, die jedoch alle nicht zur Ausführung kamen. Der eine Pozsonyer Bauplan, ebenfalls von «Carl Römisch Cameral Baumeister» signiert, ist ganz besonders interessant. Es ist eine einschiffige Hallenkirche, deren Fassade in der Mitte durch zwei keilförmige Vorsprünge und zwischen diesen durch eine konkave Vertiefung gegliedert ist. (Abb. 115—116.) Die Flügel der querliegenden Vorhalle überbieten die grösste Breite des Schiffes, das sich der Mitte zu erweitert und gegen das obere Ende, über welchem sich ein Turm erhebt, wieder schmaler wird. Die Mitte der Halle wird von einer kreuzovalen Kuppel beherrscht, von vier Kuppelpfeilern getragen, die durch je zwei Säulen flankiert sind. Römisch war zu dieser Zeit der bedeutendste unter den Baumeistern von Pozsony. Bezeichnend für ihn ist eine starke Neigung zum Klassizismus, die sich auch an diesem Bauplan durch die Anwendung eines Trigly-

phengebälkes unter den Rokokoverzierungen verrät. Der andere hervorragende Baumeister von Pozsony, A. Fr. Pilgram hatte zu dieser Zeit die Klosterkirche des Ordens der Heiligen Elisabeth ebenfalls unter Esterházy's Patronat aufgeführt, die in der Auffassung dem Bauplan der Spitalkirche nahe verwandt ist. Seine Mitwirkung an der Spitalkirche lässt sich aber durch Dokumente nicht nachweisen.

G. Weyde.

Nachtrag zu Bd. XL. S. 189 ff.

Das in meinem Aufsätze Arch. Ért. XL. S. 189 ff. erwähnte Bild der Hl. Elisabeth entstammt, wie aus dem Inventar des Jahres 1890 der RR. Gallerie

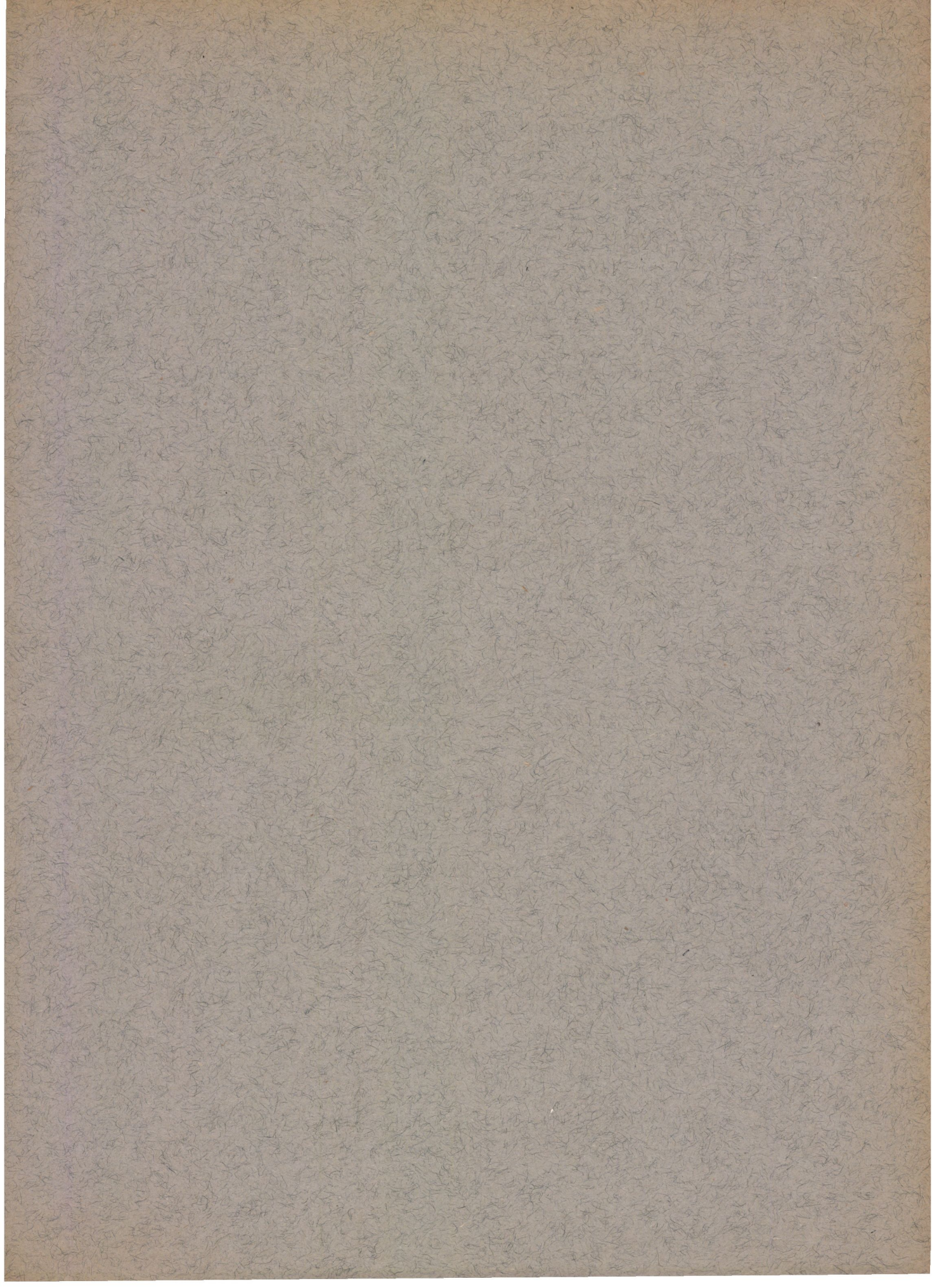
zu Florenz hervorgeht, aus der Kirche S. Girolamo. Auch die Provenienz spricht also für die Autorschaft Soglianis.

Berenson bringt mit dem nach Ungarn gesandten Judith-Bilde Soglianis eine im Louvreinventar als «École du Botticelli» bezeichnete Zeichnung in Verbindung. Auf diese Frage sowie auf ihre Verbindung mit einem Bilde der Galleria Doria werde ich bei einer anderen Gelegenheit eingehen.

Das Datum des ersten Vertrages von Chimenti Camicia ist nicht, wie ich irrtümlich geschrieben habe, der 25. März 1479, sondern der 15. Juli desselben Jahres. Der ungarländische Aufenthalt Camicias umfasst also 15 Jahre von 1479 bis 1494.

Jolán von Balogh.





TARTALOM.

| | Lap |
|--|-----|
| G. KRAHMER: Hellenisztikus leány-szobrocska Budapesten | 1 |
| TOMPA FERENC: A neolithikum Bodrogkeresztúron | 31 |
| HILLEBRAND JENŐ: A bodrogkeresztúri rézkori kultúra köre | 50 |
| E. RITTERLING: Pannonia inferior helytartói (legati pro praetore) Trajanustól kezdve | 58 |
| PAULOVICS ISTVÁN: Újabb synkretistikus bronzszobrocskák a Nemzeti Múzeumban | 89 |
| OROSZLÁN ZOLTÁN: Kiadatlan pannoniai provinciális köemlékek a Magyar Nemzeti Múzeumban | 96 |
| NAGY LAJOS: A pannoniai-római díszítő rendeltetésű stuko-párkányok | 114 |
| JÓNÁS ELEMÉR: Sarmizegetusa kolóniává avatásának emlékérmé | 133 |
| FETTICH NÁNDOR: A tápiószentmártoni aranyzarvas | 138 |
| FELVINCZI TAKÁCS ZOLTÁN: Kínai-hunn kapcsolatok. Újabb adalékok | 146 |
| SZMRECSÁNYI MIKLÓS: Gróf Esterházy Károly egri püspök székesegyház-tervei | 156 |
| PIGLER ANDOR: Jegyzetek az osztrák klasszicizáló késő barokk szobrászathoz | 170 |

Kisebb közlemények.

| | |
|---|-----|
| HILLEBRAND JENŐ: Legfontosabb teendőink a hazai ősrégészet terén | 183 |
| KRECSMARIK ENDRE: Újabb kőkori kalászarjak a szarvasi őstelepről | 185 |
| NAGY LAJOS: Az antik mozaikművészeti kutatások újabb eredményei | 192 |
| PAULOVICS ISTVÁN: A Magyar Nemzeti Múzeum legújabb római üvegszerzeményei | 196 |
| PAULOVICS ISTVÁN: A kisárpási római telep | 197 |
| LOVAS ELEMÉR: Kisárpási domborműves scriniumlemezek | 204 |
| BALOGH ALBIN: Az esztergomi múzeum bélyeges agyagedényeiről | 209 |
| WEYDE GIZELLA: A pozsonyi vörösesillagos keresztrend kórháztemplomának tervei | 218 |
| BALOGH JOLÁN: Pótlás Az Arch. Értesítő XL. kötetének 189. s köv. lapjaihoz | 220 |

Könyvismertetések.

| | |
|---|-----|
| LAMBRECHT KÁLMÁN: Az ősember. Dante-kiadás Budapest 1926 (<i>Gadt</i>) | 221 |
| ROSKA MÁRTON: Az ősrégészet kézikönyve. I. Régibb Kőkor. Cluj-Kolozsvár 1926 (<i>Hillebrand</i>) | 222 |
| W. WORRINGER: Aegyptische Kunst: Probleme ihrer Wertung. München 1927 (<i>Calice</i>) | 224 |
| A. IPPEL: Pompeji, Berühmte Kunststätten Bd. 68. E. A. Seemann, Leipzig 1925; W. Engelmann: Neuer Führer durch Pompeji. Engelmann, Leipzig 1925 (<i>Hekler</i>) | 227 |
| EMIL SADÉE: Das römische Bonn. Bonn 1925 (<i>Oroszlán</i>) | 229 |
| H. LEHNER: Führer durch das Provinzialmuseum in Bonn. Erster Band 2. Auflage. Bonn 1924 (<i>Oroszlán</i>) | 230 |
| F. KUTSCH: Das Landesmuseum Nassauischer Altertümer in Wiesbaden. Wiesbaden 1924 (<i>Oroszlán</i>) | 231 |
| A. GRENIER: Quatre villes romaines de Rhénanie, Trières-Mayence-Bonn-Cologne. Paris 1925 (<i>Oroszlán</i>) | 231 |
| ANDREAS ALFÖLDI: Der Untergang der Römerherrschaft in Pannonien. 2. Band. Ungarische Bibliothek. Berlin u. Leipzig 1926 (<i>Fettich</i>) | 232 |
| A. VON LE COQ: Bilderatlas zur Kunst und Kulturgeschichte Mittelasiens. Berlin 1925 (<i>Fettich</i>) | 235 |
| MAX DVORAK: Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck. München, 1925. (<i>Oberschall</i>) | 238 |
| MAX DVORAK: Geschichte der italienischen Kunst I. München 1927 (<i>Zádor</i>) | 241 |
| H. SEDLMAYR: Fischer von Erlach. München 1925 (<i>Zádor</i>) | 244 |
| W. R. ZALOZIECKY: Gotische und barocke Holzkirchen in den Karpathenländern. Wien 1926 (<i>Zádor</i>) | 247 |

Az Archæologiai Értesítő szerkesztőségének szánt összes küldeményeket kérjük
Hekler Antal egyetemi tanár címére Budapest, IX., Erkel-utca 9 sz. küldeni.

Franklin-Társulat nyomdája: Géczy Kálmán.